

Japanische Larven und Masken

Eine Leipziger Sammlung, die Tokugawa und die Dainenbutsu-Sarugaku in Kyōto.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der
Ludwig-Maximilians-Universität, München

vorgelegt von

Tom Grigull
geboren am 7. Juli 1978 in Berlin-Pankow.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Januar 2011.

Gutachter: Prof. Dr. Peter Pörtner und Prof. Dr. em. Peter Pantzer.

GLIEDERUNG

EINLEITUNG	V
1.ZUR INTENTION	V
2.ZUR STRUKTUR	V
3.THEATERREFORMEN DER SARUGAKU. HISTORISCHER RAHMEN	VII
I.MASKEN UND LARVEN	1
I.1.MASKEN	1
ETYMOLOGIEN UND THEATERHISTORIOGRAPHIE	1
LARVENFORSCHUNG ALS ‚GESCHICHTE EINER FORM‘	14
I.2.SEAMIS SCHRIFTEN – THEATERHISTORIOGRAPHISCH BETRACHTET	24
MASKE BEI SEAMI	24
ZU DEN URSPRÜNGEN DES NŌ: SEAMIS FŪSHIKADEN	25
DAS KOJIKI ALS ALTE QUELLE ZUR ENTSTEHUNG DES THEATERS	28
SEAMIS DER WEG ZUR BLÜTE	32
DIE ZWEI ELEMENTE UND DREI GRUNDMASKEN: NIKYOKU-SANTAI-NINGYŌ-EZU	35
SARUGAKU-DANGI: DAS KAPITEL ÜBER LARVEN UND SEINE FOLGEN	39
I.3.MASKE IN JAPAN	43
BEGRIFFLICHKEITEN – SARUGAKU UND SARUGAKU NO NŌ	43
AKTEURE – THEORETIKER – FORSCHER	46
I.4.SYSTEMATIK JAPANISCHER LARVEN UND IHRE BESTIMMUNG	66
MASKENTHEATERFORMEN	66
LARVENSYSTEMATIKEN VON NŌ UND KYŌGEN	67
II.JAPANISCHE LARVEN IN LEIPZIG	83
II.1.GRASSI MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE	83
ZUR TOPOGRAPHIE DER GRASSI-MUSEEN	83
ASPEKTE DER GESCHICHTE DES VÖLKERKUNDEMUSEUMS	86
II.2.DIE LARVEN-SAMMLUNGEN IN LEIPZIG	91
KLEMM-GRÜNDUNGSSAMMLUNG	91

DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS	91
ACKERMANN-TEUBNER	92
J. H. G. UMLAUFF AUS HAMBURG	92
BAMBERGER	93
WEITERE ANKÄUFE / ÜBERLASSUNGEN JAPANISCHER LARVEN	93
SAMMLUNGSPOLITIK DES LEIPZIGER VÖLKERKUNDEMUSEUMS	95
JAPANISCHE LARVEN DES VÖLKERKUNDEMUSEUMS DRESDEN	95
JAPANISCHE LARVEN IM GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST	96
II.3.QUELLEN UND STRUKTUREN DER LARVEN-SAMMLUNGEN	99
ZUR SCHENKUNG DER OAG-SAMMLUNG 1878	99
WISSENSCHAFTLICHER UMGANG MIT DER OAG-SAMMLUNG IN LEIPZIG	100
FORSCHUNGEN ZUR FRÜHEN OAG-GESCHICHTE	118
GOTTFRIED WAGENER - CHEMIKER UND ‚CONSERVATOR‘ DER OAG	136
ZUR INSTITUTIONALISIERUNG DER TÖKYŌ-MUSEEN – EIN ZWISCHENSPIEL	145
AUSWERTUNG DES MUSEUMS-KATALOGES DER OAG IM TENKŌ-IN	152
DIE UMSTÄNDE DER ÜBERLASSUNG DES OAG-MUSEUMS - KORRESPONDENZ	162
DIE SCHENKUNG DER OAG-SAMMLUNG NACH LEIPZIG – BELEGE	186
AUSWERTUNG DER LEIPZIGER OBJEKTBÄTTER	194
J.F.G. UMLAUFF - EIN HAMBURGER KUNSTHÄNDLER	199
BAMBERGER	202
II.4.FRIEDRICH PERZYNSKI, EIN FRÜHER LARVENFORSCHER	203
PERZYNSKIS PROMOTION	203
PERZYNSKIS LARVENBUCH (MASKENBUCH) UND SEINE REZEPTION	211
II.5.ANALYSE DER LEIPZIGER SAMMLUNG	220
ALTE LARVEN (KOMEN) DER JÜSAKU IN DER LEIPZIGER SAMMLUNG	220
MOMOYAMA-LARVEN IN LEIPZIG	227
WEITERE NAMHAFTE SCHNITZER DER EDO-ZEIT	230
SCHNITZER UND IHRE FAMILIEN	250
SPIELER UND IHRE FAMILIEN	252
II.6.VERGLEICH-SAMMLUNGEN IN JAPAN, EUROPA UND DEN USA	261

SELBST UNTERSUCHTE SAMMLUNGEN IN DEUTSCHLAND	261
NAMHAFTE SAMMLUNGEN IN EUROPA UND DEN USA	263
NAMHAFTE SAMMLUNGEN IN JAPAN	263
III.MASKENTHEATER IN KYŌTO	267
III.1.DAINENBUTSU-SARUGAKU – HÖLLISCHE THEATERWELTEN	267
ÜBERBLICK	267
III.2.DAINENBUTSU-SARUGAKU IM SPIEGEL NICHT JAPANISCHER FORSCHER	268
CARL HAGEMANN - SPIELE DER VÖLKER	268
FRIEDRICH PERZYNSKI - JAPANISCHE MASKEN	271
RENE SIEFFERT	272
SALLY CHANEY	275
JAPANISCHE SEKUNDÄRQUELLEN	277
III.3.TEMPEL	284
RELIGIÖSE VORAUSSETZUNGEN - DAINENBUTSU	284
BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM MIBU-TEMPEL	287
BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM INJŌJI – ENMADŌ	288
BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM SEIRYŌJI - SHAKADŌ	289
III.4.GRUNDLAGEN DES SPIELS	291
MUSIK UND RHYTHMUS	291
SPIELER	291
REPERTOIRE UND TRADIERUNG AM MIBU-TEMPEL	292
BÜHNE	296
III.5.PRIMÄR-QUELLENLAGE ZU DEN DAINENBUTSU-SARUGAKU	297
BILDQUELLEN	297
SCHRIFTQUELLEN	299
DIE VORGESTELLTEN QUELLEN IM KONTEXT DER SARUGAKU NO NŌ	306
III.6.LARVEN UND MASKEN IN DEN DAINENBUTSU-SARUGAKU	308
MASKIERUNG DER SPIELER – IM VERGLEICH ZU NŌ UND KYŌGEN	308
NAMEN DER LARVEN UND DIFFERENZEN	312
PARADOXIE DER LARVEN IM KYŌGEN AM BEISPIEL SHIGEYAMA CHŪZABURŌ	317

WEITERE VON DER VERWENDUNG AUSGESCHLOSSENE LARVEN	319
BESONDERHEITEN DER LARVEN AN DER ENMADŌ	319
FAZIT	321
BIBLIOGRAPHIE	A

EINLEITUNG

1. ZUR INTENTION

Ausgangspunkt dieser Schrift sind Überlegungen zum Umgang mit japanischen Larven, die uns als Objekte, meist aus Holz gefertigt, vor allem in den Sammlungen des Leipziger Völkerkundemuseums, aber auch anderen namhaften Sammlungen in Europa und Japan begegnen, sowie als Teil der Maske japanischer Akteure.

Diese, zwischen den Disziplinen der Theaterwissenschaft, speziell der Theateranthropologie, der Larven- und Maskenforschung, der historisch-kritischen, kulturhistoriographischen Japanologie, der Völkerkunde und auch der Museologie und Museumsgeschichte angesiedelte, Arbeit möchte einen Beitrag zum tieferen Verständnis des Komplexes japanische Larven und Masken leisten: Mit einer detaillierten Untersuchung ihrer Geschichte und Funktion, theoretisch, historiographisch, anhand einer großen deutschen Sammlung und weiterer Vergleichssammlungen japanischer Larven, einer Kontextualisierung des japanischen Maskentheaters, als Theatergefüge im Kulturraum der alten Kaiserstadt Kyōto, werden Bögen zwischen Leipzig und Kyōto geschlagen. Vergessene Geschichte(n) und Personen werden wieder lebendig.

2. ZUR STRUKTUR

Die hier vorgelegte Untersuchung versucht sich, anhand des konkreten Anlasses der umfangreichen Erstbestimmung der wohl bedeutendsten Sammlung japanischer Larven außerhalb Japans, insbesondere dem „Schlüsselproblem: Die Maske“ (Rudolf Münz) theaterhistoriographisch und theateranthropologisch zu nähern.

Ausgehend von den Schriften Seami,¹ des wichtigsten Ästheten des frühen *Sarugaku no Nō*, und des *Kyōgen*-Spielers Ōkura Tora'akira² wird im ersten Kapitel der Arbeit der Maskenbegriff untersucht, als Komplex zwischen Larve und Maske des Akteurs.³ Es wird aufgezeigt, wie sich methodische Ansätze der Theaterwissenschaft argumentativ mit

¹ In dieser Arbeit wird, der nach Hepburn in Zeami umzuschreibende, Seami in der durch Karl Florenz, Hermann Böhner, Wilhelm Gundert und Oscar Benl in den deutschen Diskurs im 20. Jahrhundert eingeführten Weise geschrieben, abweichend etwa von Stanca Scholz-Cionca und anderen heutigen Autoren, abweichend aber auch von der englischen Sprache. Da das Ze in Zeami weich, also stimmhaft gesprochen wird, anders als deutsche Z, ist diese Umschreibung als abweichend aber lautlich richtig gut zu akzeptieren. Seami Vater Kan'ami wird mit Apostroph umgeschrieben, um die erste von den beiden folgenden Silben klanglich zu trennen. Ähnlich wird auch bei Tora'akira verfahren, auch Stücktitel werden mit Bindestrich zum besseren Verständnis geteilt: Momiji-gari, Kani-don etc. Japanische Eigennamen, Ortsnamen, Begriffe sowie Titel (deutsche und japanische) werden im Folgenden kursiv geschrieben, Personennamen aber nicht.

² Er reformierte im 17. Jahrhundert das Kyōgen „vom mittelalterlichen Theater der Außenseiter zum Kammerspiel des Shōgunats“ (Scholz-Cionca 1998).

³ Die konstituiert sich aus Bewegungsmustern, mythischen Hintergründen, Larve und Kostüm, in der Bewegung auf der Bühne (Gerda Baumbach).

den Schriften der Meisterspieler von *Nō* und *Kyōgen* verbinden lassen, die aus praktischer Spielerfahrung und den Lehren der Ahnen zusammengetragen wurden.

Das zweite und umfangreichste Kapitel der Arbeit widmet sich der eingehenden Untersuchung der Geschichte und Struktur der Larvensammlungen der *Staatlichen Ethnographischen Sammlungen (SES)* in Aufbau und Herkunft. Die hier zusammengetragenen Ergebnisse lösen ein überfälliges Desiderat ein, da die Leipziger Sammlung nicht nur die wohl älteste in Deutschland befindliche ist, sie ist zugleich die bedeutendste. Dennoch ist sie, bis auf eine grundlegende Inventarisierung und interne Kommentierung am Haus selbst, bisher nicht wissenschaftlich bearbeitet und publiziert worden.⁴ Dieser Untersuchung ging die Erforschung der Sammlung am Leipziger Völkerkundemuseum seit Herbst 2005 voraus,⁵ die begleitet war von Feldforschungen in Japan und Deutschland,⁶ sowie der seit 2003 laufenden Recherche nach Masken- und Larvenliteratur.

Diese Schrift hat ihr technologisches Rückgrat in einem selbst entwickelten und sich noch weiter im Wachstum verändernden Datenbank-System, das nicht nur eine zentrale Erfassung der selbst untersuchten und der Literatur entnommenen Objekte zulässt, sondern auch die Visualisierung des Netzes aus Akteuren, Forschern, Orten und Schriften.

Die vorgelegte Arbeit versucht in einer „strahlenförmigen Erzählweise“ dieser besonderen Struktur, die verschiedene Perspektiven notwendig einschließt, gerecht zu werden.

Im dritten Teil dieser Schrift werden Aspekte des Maskentheaters in *Kyōto*, in der Gegenüberstellung von *Nō / Kyōgen* und den *Dainenbutsu-Sarugaku*, in eine Beziehung zur Leipziger Sammlung und den im einführenden Teil entwickelten Gedanken gestellt.

Wie die Untersuchung im zweiten Kapitel zeigen wird, ist über eine größere Zahl von Larven des Kodama Ōmi und seines Schüler Umeoka Jirōbei, aber auch über andere den großen *Nō*-Schulen Kongō, Konparu und Hōshō sowie der Kita-Schule⁷ zuzuordnenden Inschriften eine Relation zur alten Kaiserstadt *Kyōto* und ihrer Umgebung herzustellen. Die

4 Zu den teilweise bis zur Schenkung 1878 reichenden Einschätzungen auf den Objektblättern mehr in der ausführlichen Analyse des zweiten Kapitels.

5 Im Zusammenhang eines vom Verfasser organisierten und inhaltlich gestalteten Forschungs- und Lehrschwerpunktes zum japanischen Maskentheater am Institut für Theaterwissenschaft (Universität Leipzig) im Sommer 2004, kam es auch zu ersten forschungsvorbereitenden Gesprächen mit dem damaligen Kustos für Ostasien, dem Sinologen Ingo Nentwig. Im August 2004 fanden in der *Moritzbastei* ein *Nō*-Auftritt mit Shiotsu Akio und ein Vortrag von Yamaguchi Akira statt. Eine Dokumentation zu den Begegnungen und Vorträgen in Photos und kurzen Erklärungstexten, im Herbst 2004 durch d. V. in Bild und Wort bereitgestellt, ist noch heute im Veranstaltungsbereich des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig abzurufen (www.uni-leipzig.de/~thea/index.php?id=129 [Zugriff vom 21. Oktober 2011]). Eine Publikation der Videoaufnahmen und Programme sowie Plakate auf der Homepage des Festivals Ohayō, Japan (www.ohayo-japan.de) wird vorbereitet.

6 Grundlage für die Anfänge dieser Forschung in Japan waren ein Jahresstipendium des DAAD 2002/03 und eine Kongress- und Exkursionsförderung durch die DFG im Juni 2005. Weitere Forschungsaufenthalte finanzierte d. V. im April und Oktober 2008 durch die Verbindung dieser Reisen mit Vor- und Nachbereitungen für das v. V. geleitete und entwickelte japanische Festival *Ohayō, Japan!*, das 2007 gegründet wurde und von 2007 bis 2009 jährlich stattfand.

7 Im *Nō* bestehen seit der *Edo*-Zeit fünf Schulen (Kanze, Konparu, Kongō, Hōshō und Kita), in denen verschiedene Familien organisiert sind. Die Schulen haben voneinander abweichende Spielweisen, Texte, Ästhetiken, sind regional verschieden angebunden und haben zum Teil eine bis ins 7. Jahrhundert zurückreichende Tradition. Auch die Art und Verwendung der Larven, der Aufbau der Masken weicht in den Schulen ab, darin auch zwischen verschiedenen Akteuren selbst.

vormals im Besitz der OAG⁸ befindliche Sammlung von 59 *Nō*-Larven, die wohl einst den Tokugawa gehörte, scheint ein Produkt der *Genroku*-Periode zu sein, gut 50 Jahre nach dem faktischen Umzug der Hauptstadt⁹ von *Kyōto* nach *Edo* im frühen 17. Jahrhundert.

In *Kyōto* residierte bis 1868 der japanische Kaiser und förderte dabei auch *Nō* und *Kyōgen*, die damit nicht nur den Samurai vorbehaltene Theaterkünste waren. Die *Dainenbutsu-Sarugaku*, rund 700 Jahre alte pantomimische buddhistische Tempeltänze, sind ebenfalls in *Kyōto* ansässig. Diese, heute oft *Dainenbutsu-Kyōgen* genannt, sind kaum zu denken als Maskentheater ohne Relation zum *Sarugaku no Nō* in *Kyōto*.

So wird im dritten Kapitel der Versuch einer Kontextualisierung von Maskentheater in *Kyōto* vorgenommen, die das korrespondierende Verhältnis von Larve (Gesichtsmaske) und Maske des Akteurs aufzeigt. Larven aus *Kyōto*, und seiner Umgebung, in Leipzig, von Schnitzern des 13. / 14. Jahrhunderts wie Nichiyū (Himi), Tatsuemon und Shakuzuru, sind die Verbindungsglieder zu einem Gefüge von Maskentheater in *Kyōto*, und damit dem kulturellen Herz Japans, das so noch nie beschrieben wurde.

3. THEATERREFORMEN DER SARUGAKU. HISTORISCHER RAHMEN

Die drei wichtigsten Theaterreformen in Japan, bei denen sich *Sarugaku no Nō* herausbildeten und mehrere Male entscheidend veränderten, lassen sich anhand der vorliegenden Sammlung japanischer Larven belegen und visualisieren.

Die erste Reform ist im 14. Jahrhundert, in der späten *Kamakura*-Zeit an der Wende zur *Nanboku-chō*- und *Ashikaga / Muromachi*-Zeit, anzusetzen und führte zur Herausbildung von *Nō* und *Kyōgen* als *Sarugaku no Nō* aus den *Sarugaku*, *Dengaku*, *Okina-Sarugaku* und *Ennen-no-mai* im 14. Jahrhundert durch Kan'ami (1333-84) und Seami (1362-1444?), vor dem Hintergrund des Aufstiegs der Ashikaga zur Shōgunats-Familie. Als der dritte Shōgun der Ashikaga, Yoshimitsu, Kan'ami, Vater, und Seami, Sohn, damals 12 Jahre alt, bei einem Auftritt in *Kyōto* im *Imanogumano*-Schrein 1375 erlebte, war er davon so beeindruckt, dass er diese Spieler an seinen Hof holte, gelegen im Viertel *Muromachi*, von dem sich auch ein Name der Ära ableitet.

Bis 1392 hielten derweil die Kämpfe mit dem abtrünnigen Südhof in *Yoshino* an, dessen Kaiser Go-Daigo (1288-1339) und seine Nachfolger am Südhof gerade von den Bergasketen, den Anhängern des *Shugendō*, große Unterstützung erhielten. Erst dann wurden die kriegerischen Auseinandersetzungen durch die Bestätigung des „nördlichen“ *Tennō*

⁸ OAG ist das Kürzel der *Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*, gegründet 1873 in Tōkyō. OAG meint wohl *Ostasiatische Gesellschaft*.

⁹ Ausschlaggebend für die Datierung scheint die Einführung des Systems der turnusmäßigen Pflichtbesuche (der *Daimyō* in *Edo*) *sankin-kōtai* im Jahr 1635.

Go-Komatsu (1377-1433), der bereits seit 1382 im Amt war, und die Vereinigung der beiden Höfe, symbolisch vollzogen durch die Übergabe der drei Reichsinsignien an Go-Komatsu, beendet. Go-Komatsu war, wie alle nördlichen *Tennō*, von den Ashikaga unterstützt worden. Während Go-Daigo seinen Amtssitz von *Kyōto* nach *Yoshino* verlegte, einem Zentrum des *Shugendō*, residierte Go-Komatsu in *Saga*, unweit des damals schon lebendigen *Dainenbutsu-Sarugaku* in der *Shaka-dō* (*Seiryōji*), das über seinen Einfluss auf das *Nō Hyakuman*, vormals *Sagano-Dainenbutsu-Onnamonogurui* genannt, von Kan'ami vor 1385 eindrucksvoll bezeugt ist und zudem mit einer Bildquelle von 1414 aus der Amtsperiode von Go-Komatsu den ältesten vorhandenen Beleg dieser Art für eine Aktivität als Maskentheater aufweisen kann.

Kan'ami starb früh auf einer Tournee im Norden Japans 1384, dabei gibt es Vermutungen, dass er ermordet wurde, weil er eine große Nähe zu den Ashikaga hatte. Erst 1408, kurz vor Yoshimitsus Tod, sein Sohn Yoshimochi ist bereits Shōgun, kommt es zu einem *Nō*-Spiel von Seami vor dem Tennō Go-Komatsu (Amano 1997: 15).

Vor und in diese Zeit fallen alte Larven in Leipzig, die Tatsuemon, Nichiyū (Himi), Shakuzuru, Tokuwaka, Ko-ushi und Fukurai zugeschrieben werden.

Die Zweite Reform des *Sarugaku no Nō* fand am Ausgang der *Sengoku-jidai* im 16. Jahrhundert statt, die in die Stabilisierung durch Oda und Hideyoshi, dann die Tokugawa, der *Azuchi-Momoyama*- und frühen *Edo*-Zeit mündete. Die in der langen Bürgerkriegszeit zwischen der Mitte des 15. und der des 16. Jahrhunderts in Not geratenen Spieler erlebten durch die Begeisterung der neu aufgestiegenen Herrscher Nobunaga Oda, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu für die *Sarugaku* eine große Protektion. Der Wandel vom Außenseiter-Theater zum Tanz der Mächtigen, die Stabilisierung der wirtschaftlichen Lage durch Reisstipendien (Amano 1997), die Etablierung der Ōkura-, Sagi- und Izumi-Schulen im *Kyōgen* und der Kita-Schule als fünfter Schule des *Nō* (Omote 1994) vollzieht sich.

Drei Schnitzer, Iseki Kawachi, Deme Zekan und Wakasa no kami waren besonders aktiv für die neuen Herrscher und wurden von ihnen mit besonderen Ehren und Titeln versehen, die Larvenschnitzer-Schulen entstanden. *Sarugaku* wurde zur Zeremonialkunst, zum *Shikigaku* des Shōgunats in der nach Edo *verlegten* neuen Hauptstadt im Osten des Landes. Neben anderen sind diese drei Schnitzer in den Leipziger Sammlungen nachweisbar und belegen damit den ersten Rang dieser Kollektion als Quelle der Theatergeschichte, der Theaterreformen von *Nō* und *Kyōgen*. Diese Epoche ist in der Sammlung reich belegt durch Arbeiten fast aller namhaften Schnitzer des 16. bis 18. Jahrhunderts,

vor allem durch Larven, die der Kita-Schule und der Konparu-Schule, auch Kongō und Hōshō, zuzuordnen sind, ihr entstammen oder sich an Larven dieser Schule orientierten.

Die dritte Reform des *Sarugaku no Nō* setzt gegen 1868 mit der *Meiji*-Restauration ein, mit der vor allem durch südjapanische kaisertreue *Samurai* und Höflinge aus *Kyōto* der japanische *Meiji*-Tennō zum faktischen Herrscher in der neuen Hauptstadt *Tōkyō*, vormals *Edo*, konstruiert und die Herrschaft des Shōgunats in einem Staatsstreich und mehreren Folgekriegen gewaltsam beseitigt wurde. In diesem Zuge wurde der *Shintō* zur Staatsreligion erhoben, mit einer in vielen Provinzen sehr gewaltsamen Periode der Trennung von Buddhas und Göttern, *Shinbutsu-Bunri*, die als eine „japanische Kulturrevolution“ bezeichnet werden kann (Grapad 1984), aber in Japan bis heute nur annähernd aufgearbeitet zu sein scheint, die gleichzeitig den Abstieg der Samurai und ihrer buddhistischen und synkretistischen Kultur bedeutet, zu deren Kunst auch *Nō* und *Kyōgen* gerechnet werden. Der Aufstieg der Händler und Industriellen, in vielerlei Hinsicht verbunden mit den alten adeligen Familien in der Nähe des Kaiserhofes oder des *Shōgunates*¹⁰ war von einer Dekade der Unruhen und des Bürgerkrieges begleitet, an deren Ende sich vor allem das *Nō* als eine Art repräsentative Staatsoper, und das *Kyōgen* als sein Kammerspiel, wieder etablierte, wobei eine Mehrzahl der alten Spielerfamilien nicht in die neue Zeit hinüberging.

In diesem Zustand liegt begründet, warum es so viele japanische Larven in westlichen Museen und anderen Sammlungen gibt, aber auch, warum das *Nō* und dessen Konstruktionen in der Neuzeit so alt und traditionell erscheint, so „ewig“. ¹¹ Die Linien der Tradition wurden in diesem Umbruch in vielen Teilen so durchtrennt, dass sie erst durch die intensive Erforschung der alten Quellen, der Schriften, Larven und Bildquellen und vor allem auch der vielen parallelen Formen des Tempeltheaters und der Schreins-Spiele, *Kagura*, die in den letzten Jahrzehnten in Japan durchgeführt wurde, in der Zusammenarbeit mit den besten Akteuren des *Nō* und *Kyōgen* wieder in eine der heutigen Zeit gemäße Dynamik zu bringen ist, als eine lebendige Tradition. Die beiden Hauptsammlungen in Leipzig, mindestens aber die 59 Larven aus dem ehemaligen Besitz der OAG sind in den ersten *Meiji*-Jahren, zwischen *Shinbutsu-bunri* (1867-72) und dem *Seinan*-Krieg (1877) ge-

¹⁰ Beispielsweise das Familienoberhaupt der Sumitomo, das ein Ahn des Higashiyama-Tennō der *Genroku*-Periode war.

¹¹ Diesen Eindruck erzeugt das *Nō* in verschiedenen Abstufungen sowohl bei nicht eingeweihten westlichen wie japanischen Zuschauern, wobei die Japaner in vielen Medien und auch durch das soziale Umfeld viel stärker dazu eingeladen oder dazu angehalten werden, diesen Teil ihrer alten Kultur in der Begegnung wertzuschätzen, während im „Westen“ *Nō* und *Kyōgen* im Wesentlichen durch „Theateravantgarden“ in häufig missverständlichen Begegnungen rezipiert wurden oder regelmäßiges Programm der Japanischen Kulturinstitute oder mit ihnen kooperierender Stätten der Hochkultur sind. Dem Festival Ohayō, Japan! kommt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung zu, da es seit nunmehr drei Jahren konsequent Akteure des *Nō* und *Kyōgen* gleichrangig neben anderen zeitgenössischen Theaterformen präsentiert und dabei den Diskurs über Verstehen / Nichtverstehen, Spannung / Langeweile, Alt / Neu in das Zentrum des Arbeitens rückt.

sammelt worden und als frühe Wertschätzung, als materielle Gegenleistung für die durch Deutsche in Japan geleistete Aufbauarbeit in den Bereichen Medizin, Militär, Chemie und Ingenieurwissenschaften und auch der Museumskunde und des Handels zu sehen. Die Sammlung ist hier erstmals zu entdecken und zu würdigen.

I. MASKEN UND LARVEN

1. MASKEN

1.1. ETYMOLOGIEN UND THEATERHISTORIOGRAPHIE

Gegenstand dieser Arbeit sind Gesichtsmasken, korrekt nur Larven genannt und Masken, die mit der Larve allein nicht identisch sein. Im auch heute noch bekannten Verb entlarven ist der Vorgang des „De-mascierens“ durch die Abnahme einer Larve noch enthalten, auch wenn es vor allem mit negativer Konnotation verwendet wird. Das ebenfalls bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch gebräuchliche ¹² komplementäre Verb verlarven wird im heutigen kollektiven Gedächtnis allerdings unterschlagen und gilt, wenn in Lexika überhaupt verzeichnet, ¹³ als veraltet, auch anlarven war bekannt. ¹⁴ Maske ist per se nicht mit Larve (Gesichtsmaske) selbst gleichzusetzen, daher wird in diesem Kontext künftig nur noch von Larve im Unterschied zu Maske ge- und beide ausführlich besprochen werden.

Die heutige undifferenzierte Gleichsetzung von Gesichtsmaske, Larve mit Maske ist – historisch betrachtet – auf ein Missverständnis neuzeitlicher kultureller Konstruktionen zurückzuführen und andererseits auch auf das fast verloren gegangene Verständnis der Wortursprünge der Schlüsselbegriffe Maske, Person, Persona und Larve. Maske, der heute gebräuchliche Begriff für Larve, abgeleitet von Arabisch *maskharah*, ¹⁵ hat die ursprüng-

¹² So ist es im Wörterbuch von Adelung (Leipzig, 1801: Band 4, 1076) aber auch in von Pierer's Universallexikon noch enthalten und eindeutig definiert (Altenburg, 1864: 490). Bei Adelung heisst es bereits 1801 tendenziell: „Verlarven, *verb. reg. act.* unter einer Larve verbergen, durch eine Larve unkenntlich machen, im gemeinen Leben vermaskieren. Sich verlarven. Verlarvt seyn. Ingleichen figürlich, ein verlarvter Schriftsteller, der in der Absicht, andern zu schaden, einen andern Nahmen angenommen, wie verkappt. Eine verlarvte Freundschaft, in einem andern, aber der Bedeutung der Partikel *ver* nicht so angemessenen Verstande, eine falsche, verstellte, vorgegebene Freundschaft. Daher die Verlarvung.“ Pierer schreibt 1864, allerdings noch stärker in der Tendenz: „Verlarven, 1) unter einer Larve od. Maske verbergen, durch dieselbe unkenntlich machen; daher Verlarvte Krankheiten (Morbi larvati), Krankheiten, welche sich unter der Maske anderer Übel verstecken; 2.) von Insecten in den Zustand einer Larve übergehen.“ In Zedlers „Universallexikon“ (1746, Leipzig und Halle, Band 47, 1085) hieß es noch deutlich wertfreier: „Verlarven, oder Verlarvt, Lat. Personam induere, oder Larvare, Larvatus, heißt eine Larve oder Masque vornehmen, damit man um so weniger erkannt werde. Siehe Larva, im XVI Bande, p. 852, Masche, im XIX Bande, p. 1906 Masquerade, ebnd. p.1945. und Mummerey, im XXII Bande, p.754.“ Verlarven ist somit synonym mit „maskieren“ im Sinne der Verwandlung in eine andere (Kunst)-Figur. Die „Maskierung des Gesichtes“ wird mit anlarven wieder gegeben.

¹³ Der Duden und auch die Brockhaus-Enzyklopäde verzeichnen dieses Verb schon einige Jahrzehnte nicht mehr. Die Brockhaus-Enzyklopädie scheint auch in älteren Auflagen das Verb in anderen Einträgen zwar verwendet zu haben, Larve selbst wird immer noch ausführlich beschrieben, aber ihm keinen separaten Eintrag gewidmet zu haben.

¹⁴ So wird anlarven im 1834 erschienenen „kurzgefaßten vollständigen stamm- und sinnverwandten Gesamt-Wörterbuch der Deutschen Sprache [...]“ von Jakob Heinrich Kaltschmidt, erschienen bei Karl Tauchnitz, Leipzig, als „sich maskiren, einen Schein annehmen“ beschrieben (Kaltschmidt 1834: 37). Carl Tauchnitz der jüngere war Theologe und ein in Leipzig bekannter Philanthrop, er war auch Mitglied des Vereins des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Das „Allgemeine deutsche Reimlexikon“ von Spiritus Asper von 1826, gibt anlarven als Reimpartner von Larven und verlarven an (S. 370). Im „Volksthümlichen Wörterbuch der deutschen Sprache“ (Band 4, S. 129) von Theodor Heinsius, erschienen 1818, wird anlarven beschrieben als „unth. B., eig., eine Larve an etwas befestigen; uneig., zum Schein annehmen, um zu täuschen.“ Auch im deutsch-böhmischen Wörterbuch von Josef Franta Sumavsky (1844) wird anlarven aufgeführt und ins Böhmische übersetzt (Band 1, S. 125), sinngleich mit der nicht pejorativen, älteren Konnotation die Heinsius angibt. Im deutsch-englischen Wörterbuch von Joseph Leonhard Hilpert und Ernst Friedrich Kärcher wird anlarven übersetzt als „to fix a mask to“ (1846, S. 47). Damit scheint hinreichend bewiesen, dass anlarven das alte, vergessene Verb für das Anlegen der Larve ist. In dieser Arbeit wird anlarven, nun, da es kulturhistorisch hergeleitet und funktional erklärt ist, künftig selbstverständlich und in Differenz zu verlarven (maskieren) verwendet.

¹⁵ Während *maskharah* مَسْخَرَةٌ für Narr oder Posenreißer steht, deutet das Verb *maskhara* مَسَخَرَ auf verspotten, verhöhnen, verdrehen und nachäffen, das transitive Verb *masakha* مَسَخَ beschreibt die vollzogene Verwandlung. Damit ist der zumindest in der arabischen Schrift erkennbar gleiche Wortstamm einer der vieldeutigsten Begriffe für Masken, die nicht Larven sind. In den drei Varianten ist auch nicht von Gesichtsmasken / Larven die Rede.

liche Bedeutung Narr, Gespenst, Scherz, umfasst demnach in etwa den erweiterten Zusammenhang der Masken im Sinne der Maske des Akteurs. Larve, der heute angesichts einer weitgehenden Armut an lebendigen Larven-Traditionen ungebräuchlich gewordene, aber präzise Begriff für Gesichtsmasken leitet sich von den römischen Laren ab, Ahnen- und Schutzgöttern, und bedeutete ursprünglich Gespenst. Im Altlateinischen ist auch der begriffliche Gegensatz *mascus*, *masca* in der Bedeutung Geist / Gespenst überliefert, was die Trennung von Larve (Gesichtsmaske) und Maske (Geist / Gespenst) noch im alten Rom belegt.

Damit enthält der Begriff Larve das Konzept der „Totenmaske“ einerseits und andererseits auch das des polytheistischen Weltverständnisses, nach dem die eigenen Toten Götter werden können und die vielgestaltig bevölkerte Götterwelt ein den Menschen vergleichbares Geschlechtsleben führt. Der Polytheismus und das in ihm verwurzelte Larven- und Masken-Verständnis ist eine gemeinsame Schnittmenge der antiken griechischen und römischen Kultur und der des alten und auch des modernen Japan.

Wie Ōyama in seiner vergleichenden Larven-Studie breit entwickelt hat, ist eine Entstehung der japanischen Larven-Kultur nicht zu denken ohne den über Zentralasien vermittelten Einfluss der abendländischen römisch-hellenischen Larven-Kultur (Ōyama 1966). Zugleich ist die Entwicklung der japanischen Religion zu einem Synkretismus aus der einheimischen polytheistischen Ahnenreligion, die später Shintō genannt wird, und den Schulen des Buddhismus eine eigene kulturelle Entwicklung der japanischen Inseln, die sich vor allem durch den Zuzug koreanischer und chinesischer Völker im 5. und 6. Jahrhundert dynamisierte.

Der dritte wichtige Begriff zum etymologischen Verständnis des Maskenbegriffes ist der von *Persona* / *Person*, heute im Sinne einer kulturell konstruierten Identitäts-Zuschreibung verstanden, mit eindeutig beschreibbaren physiognomischen und Verhaltenseigenschaften, ist er doch ursprünglich ebenfalls ein Begriff für Maske. Nach einer Etymologie ist er abgeleitet von *per-sonare*, dem Vorgang des Durchtönens des Akteurs durch die Larve, oder auch *per-sōnare*, dem Verkleiden. Zudem bezeichnet *Persona* auch den Akteur selbst. Nach einer anderen, von Philologen und Kulturhistorikern favorisierten Herleitung, geht der Begriff auf das etruskische *phersu* zurück, einen Begriff für Larve, ähnlich den römischen *Laren*.

Der vierte Begriff ist das griechische *prosōpon*.¹⁶ Ein Terminus der für „Maske“, „Rolle“ und „Mensch“, also Larve, Persona und Akteur zugleich stehen kann.

Unter Maske wird, den Theorien Gerda Baumbachs folgend,¹⁷ ein Komplex verstanden, in dem sich in der Bewegung des Akteurs *Mythe* und *Physis* manifestieren. Nach Rudolf Münz ist diese Maske als Schlüsselproblem für das (Verständnis von) Theater anzusehen. Die Larve ist nur ein Teil der Maske und dennoch als solche vielleicht ihr Element mit der größten Stabilität in historischen Prozessen. Wird die Maske vor Publikum auf einer Bühne in Augenblicken präsent und wird dann zu Geschichte, so ist die Larve als relativ beständiges Objekt auch ein autonomes Kunstwerk, das, aus dem Prozess entstanden, auch lange nach dem Augenblick des Erscheinens der Maske noch Zeuge sein kann von deren früherer Existenz.

Die in dieser Arbeit vorgenommene Untersuchung der Larven und ihrer Einbindung in japanische Masken und Gefüge von Maskentheater ist ein Versuch, altes Potential von Maske in Japan zu beschreiben, die Bewertung der Larven durch japanische Akteure im Wandel der Epochen zu skizzieren. Damit soll auch das Potential der Leipziger Sammlung japanischer Larven für Theaterhistoriographie und Theaterpraxis aufgezeigt werden.

Rudolf Münz stellt in seinem methodischem Aufsatz *Aldila teatrale - Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen* (Münz 1998 : 14) fest:

Als Schlüsselproblem für das Verständnis ist das Phänomen *MASKE* anzusehen. Zanni, Harlekin, Pulcinella, die *Giullari nudi* waren samt und sonders *MASKEN* bzw. Anti-(Culo-) Masken archaischen Typs. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Beachtung eines Dreierschritts ihrer Entfaltung.

Nach der wunderschönen aitiologischen „Erklärung“ entstanden die Masken - wie wir von Ad. E. Jensen wissen - dadurch, dass die Däma-Gottheiten, die durch ihr schöpferisches Wirken das Seiende und die Seinsordnung hervorrufen und damit gleichzeitig die Urzeit beenden, am Ende ihrer *ordnungsschaffenden Tätigkeit* ihre Gesichter ablegen / abnehmen, damit *bestimmte / privilegierte* sterbliche Menschen sie als *MASKEN* tragen konnten, um auf diese Weise für die *Erhaltung der Ordnung wichtige Zeremonien* ausführen zu können. Die getötete Däma-Gottheit selbst aber verwandelt sich, z. B. in Nutzpflanzen, tritt aber auch die erste *Totenreise* an und verfügt sich ins Totenreich, das sie „*erschafft*“.

Von Fl. Christian Rang wissen wir, dass die Kulturgeschichte zwei große Versuche kennt, das *Maskenprivileg* zu durchbrechen und die Maske(n) zu okkupieren:

Karneval, der keine Masken schafft, sondern sie tauscht und „chaotisiert“;

Theater, das die Masken anthropomorphisiert, d.h. sie über die Charaktermaske zum Charakter, der von Schauspielern als Rolle zu Handlungsanweisungen und zur Persona-Bildung gestaltet wird, „verwandelt“.

Der Prozeß Maske - Charakter - Rolle - Persona erforderte historisch gesehen die „Aufhebung“ der Maske (d. h. im Extrem im institutionellen Theater ihre Zuweisung in die Kompetenz der „Friseur“).

¹⁶ Er wird in Richard Weihe, vornehmlich philologisch argumentierender, aber kulturwissenschaftlich verstandener, Studie *Paradoxie der Maske* ins Verhältnis zum Terminus *Persona* gesetzt (Weihe 2004).

¹⁷ Diese sind, abgesehen von den im weiteren zitierten Passagen, bisher nicht veröffentlicht, wurden aber in Vorlesungen und Forschungsseminaren geäußert, Baumbach arbeitet momentan an einer umfangreichen Monographie zur Anthropologie des Akteurs, die 2011 erscheinen soll.

In der süddeutschen und Schweizer *Fasnacht* sind Larven und Masken in ihrer Differenzierung noch bekannt.¹⁸ Wie Münz es beschrieb, sind Masken wie *Röllli*¹⁹ oder *Röllli-Butzi*²⁰ im lokalen Karneval ein Maskenkleid, das zum Tausch in Variation einlädt und auch zu einer chaotischen Festzeit, die der Fastenzeit mit all ihren Verboten vorausgeht. Die im Schweizer Katalog als alt ausgewiesenen Larven sind Erzeugnisse und ihre Schnitzer Vertreter des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie sind, gegenüber den alten Larven, tendenziell als Produkte von Reformen zu betrachten, wenn auch ihre Eignung als alte Quellen und eine, den japanischen Larven vergleichbare, typologische Tradierung nicht auszuschließen sind.

Demgegenüber ist die Welt der Larven in Japan als deutlich differenzierter aufzufassen zwischen den Festlarven an Tempeln und Schreinen, Larven der verschiedenen Maskentheaterformen zwischen *Bugaku*, *Gigaku*, *Kagura*, *Nō* und *Kyōgen*. Sind alte Larven aus Ton oder Muscheln aus einer Epoche vor mehr als 2.000 Jahren in Japan belegt, so ist die breitere Entwicklung der Larven und des Maskentheaters nicht ohne die aus dem asiatischen Kontinent im 6. Jahrhundert eingewanderten Bevölkerungsteile möglich geworden, die nicht nur Theater, sondern auch Buddhismus und chinesische Schrift, sowie weitere zivilisatorische Errungenschaften, mit auf die japanischen Inseln brachten.

Alte Larven in Japan sind fast immer mit Dämonen und Gottheiten assoziiert, in enger theateranthropologischer Analogie zur europäischen Kulturgeschichte, auch anthropomorphe Greise und Frauengestalten stehen für Gottheiten. Mit der Herausbildung des *Nō* im 14. Jahrhundert und auch der *Kyōgen*-Reform des 17. Jahrhunderts wurde das Privileg Larven zu tragen auf den führenden Spieler des *Nō*, *Shite*, und seinen Begleiter, *Tsure*, festgelegt, im *Kyōgen* wurden Larven seitdem nur noch selten und dann für Tiere oder lächerliche Gottheiten getragen. Ausnahmen eines zum *Nō* komplementären Maskenverständnisses blieben vor allem im Zwischenspiel *Ai-Kyōgen* erhalten.

Deshalb kommt der Untersuchung der *Dainenbutsu-Sarugaku* aus *Kyōto*, das eine parallel entstandene lokal verankerte Form des Maskentheaters ist, eine so wichtige Be-

18 In einem Katalog Schweizer Larven des Lösschentals des Zürcher Rietberg-Museums wurden diese als Teil der eigenen Kulturgeschichte vorgestellt, die, vor allem durch die Folgen des Zweiten Weltkrieges und starker Veränderungen innerhalb der lokalen Bevölkerung, zunehmend vom Vergessen bedroht wurden.

19 Der *Röllli* ist eine Schweizer Fastnachts-Maske, zum Beispiel in Siebnen, im Kanton Schwyz. Aber auch in Walenstadt im Kanton St. Gallen ist zur Fastnacht der *Röllli* unterwegs, es wird angenommen, dass dieser Brauch auf ein ehemaliges rätsches Frühlingsfest zurückgeht. Die *Röllli* von Walenstadt sind Narrenfiguren, in einem Fetzenkleid, das auf alte Fellkleider zurückgehen soll, ähnlich dem *Arlecchino* / *Harlekin* / *Hellekin*. Mit einem ganz eigenen Schlachtruf rufen die Kinder des Dorfes zur Fastnachtszeit die *Röllli* zum Rennen auf, die *Röllli* stürmen ihnen aus dem Rathaus nach, ihre Larven erinnern dabei an die alten Frauen. Die Farben weiß, rot und schwarz, sowie der Lebensbaum der Larve, sollen auf mythologisch-kultische Symbole einer „Ahnfrau“ zurückgehen. Die Nennung des Lebensbaums ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, da Bühne und hochwertige Larven des *Nō* und *Kyōgen* ebenfalls aus dem, in Japan sehr teuren, Holz mindestens 400 Jahre alter Lebensbäume (*hinoki*) hergestellt werden.

20 *Butzi* ist eine Art Überbegriff für Masken in den schwäbisch-alemannischen Fastnachtsvereinen, die seit 1924, mit mehr als 60 Mitgliedern (lokale Vereine) in Süddeutschland und in fünf Kantonen der Schweiz, auch fest organisiert sind. Mit dem *Narrenschopf* in Bad Dürrenheim besitzen sie seit 1973 ein eigenes Zunftmuseum mit zahlreichen Larven und Masken.

deutung zu, da in ihm alle Akteure Larven tragen, wie auch in den *Kagura* durchaus üblich. Die Dichotomie zwischen Ernst und Lachen in den Fabeln und in der Spielweise wurde nicht so gegensätzlich ausgeformt wie in *Nō* und *Kyōgen*, die im Gegensatz zu dieser sehr lokalen Maskentheaterform zu quasi staatstragenden Formen des Repräsentationstheaters, der *Shikigaku*, Zeremonialkünste wurden.

1.1.1. LARVE ALS BEZEICHNUNG FÜR GESICHTSMASKE – EINE KURZE BEGRIFFSGESCHICHTE

Die biologistische Umdeutung des Begriffes *larva* für Gesichtsmaske, in ein Zwischenstadium der Verwandlung bestimmter Raupen über *Verpuppungen*²¹ in die *Imago* Schmetterling, wurde erst durch die Rezeption der Werke des Biologen, Theologen und Altphilologen John Ray (1627-1705) geprägt. Vor allem die 1710 posthum erschienene *Historia Insectorum* (Ray 1710: 130 ; 363), eine systematische „Insektengeschichte“, in der Ray grundlegende systematische Bestimmungen vornimmt – auch erstmals die Honigbiene als *apis* beschreibt,²² wobei die Systematik später von Carl von Lenné (1707-1778) erweitert wurde – ist für die Umdeutung des Larvenbegriffs zum biologischen als ursächlich anzusehen.

Mit *The wisdom of God manifested in the works of the creation* (Ray 1691: 22 ; 98), das 1693 erstmals erschien und, in einer auf Platon zurückgehenden Denktradition, die Schöpfung als Werk einer übernatürlichen Macht (des *einen Gottes*) ansieht, avancierte Ray zum Exponenten des *Kreationismus*, später *natürliche Theologie* genannt.

Schon der deutsche Kirchenreformer Martin Luther (1483-1546) verdammt zu einem die „Larven und Mummereyen“, unter denen man die wahre Göttlichkeit des Menschen nicht sehen könne. Zugleich sprach er vom Menschen und der Schöpfung als der „Larve Gottes“, vor allem in seinen Auslegungen der *Galater-Briefe* des Paulus.²³ Luther entwickelt eine Theologie, in der die Larven, durchaus noch als Gesichtsmasken verstanden, als Präsenz des einen Gottes umgedeutet werden (Luther 1980: 70 ; 133): Gottes gesamte Schöpfung (*universa creatura eius*) sei eine Larve, hinter der er sein Angesicht

21 Auch das ein Theaterbegriff, ähnlich Puppentheater, das heute aber im allgemeinen Verständnis nicht *Figurentheater* umfasst. *Figurentheater* entstand seit den 1960er Jahren in der BRD in Absetzung vom Puppentheater als bewusst „für Erwachsene“ konzipierte Theaterkunst, die Larven, Masken und Objekte in das Spiel mit einbezieht und damit Multiplikationen in großer Zahl möglich macht. Diese Multiplikationen sind so mit wenigen Spielern und Musikern nur durch die Prinzipien der Masken und die Formen der Larven möglich. In der DDR und im sozialistischen Osteuropa blieb Puppentheater ein respektierter, nicht auf Kindertheater beschränkter Begriff. Aktuelle Spielstätten des auch in Materialtheater, Objekttheater und *Figurentheater* aufgeteilten *Figurentheaters* sind das FITS in Stuttgart, die Schaubude in Berlin und der Lindenfels Westflügel in Leipzig, den der Verfasser mit aufgebaut und im Rahmen der ersten beiden japanischen Festival 2007 und 2008 auch mit japanischem und deutsch-japanischem Figurentheater bespielt hat. Figurentheater-Festivals finden u. a. in Bochum und Erlangen statt.

22 D. V. dankt dem Diplom-Biologen Kenny Kuchta (Leipzig) für diesen Hinweis.

23 Die *Galater-Briefe* schrieb Paulus an die christliche Gemeinde dieser Stadt, erläutert darin seine Theologie. Voller Wortlaut Luthers: „Summa alle Creaturen sind Gottes Larven und Mummereyen, die er will lassen mit ihm würgen und helfen allerley schaffen, das er doch sonst ohne ihr Mitwürgen thun kann und auch thut.“

verberge, weil es für uns Menschen nicht möglich sei bei unverdecktem Angesicht mit ihm umzugehen (Gogarten 1967: 190).

Ohne Rücksicht auf die eigentliche Bedeutung und kulturgeschichtliche Prägung des altlateinischen *larva* zu nehmen, deutet Luther diese in ein neuplatonisches Weltverständnis um, das, der ihm einige Generationen später folgende, John Ray wohl aufgriff.

Diese im Sinne des Maskentheaters alter Tradition feindliche Auffassung gegenüber Larven und Masken konnte sich erst einige Jahrhunderte nach Luther, im Zuge der Aufklärung und der Theaterreformen allmählich durchsetzen. Luther greift auf bereits von den Kirchenvätern Ambrosius und Augustinus an der Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert formulierte Aneignungen der altgriechischen und altrömischen Philosophie zurück, die diese in eine Larven- und Maskenfeindlichkeit wendeten und damit die noch starken heidnischen Glaubens- und Festwelten auszulöschen suchten. Das Larven-Verbot von 392 spricht da bereits eine deutliche Sprache.²⁴

In dieser Arbeit wird im folgenden nur von *Larve* (Gesichtsmaske) die Rede sein, wenn die als Objekte zu fassenden Verlarvungen, Verhüllungen des Gesichts gemeint sind, so wie auch in den wenigen verbliebenen deutschen verlarvten und maskierten Fasnachtstraditionen noch üblich (Busse 1936: 18 ff.).²⁵ Maske umfasst hingegen, annähernd synonym zum lateinischen *persona*, dem etruskischen *phersu*,²⁶ dem hinduistischen *Avatar*²⁷ und dem japanischen *keshin*,²⁸ den Komplex der vorgestellten oder angenommenen Inkorporierung von Geistern anderer Welten in den Leib eines Akteurs.

24 Wie alle Verbote belegt schon dieses die enorme Präsenz des zu Verbietenden, Ähnliches dürfte zur Lutherzeit gegolten haben. Wichtig zum Verständnis der Masken- und Larvenablehnung bei den Lutheranern und Calvinisten scheint deren Fokussierung auf die Bibel als einzige Verlautbarung Gottes, woraus die Negierung und Nichtachtung der Tradition, Riten wie Theater erwächst, die in der katholischen Glaubenspraxis im Wert und Ansehen gleich neben den Schriften stehen.

25 Ein 1936 als Band der Reihe *Vom Bodensee zum Main* erschienenenes Heft zur *Alemannischen Volksfasnacht* von Hermann Eris Busse (1891-1947) stellt die Masken und Larven der Fasnacht ausführlich vor und differenziert zwischen Maske und Larve. Es wird von Masken wie dem *Elzacher Schuddig* berichtet. Allein für diese Maske führt Busse die *Alte Langnase*, die *Neue Langnase*, das *Mundle*, den *Lätsch*, den *Fratz*, Varianten *Neuer Larven*, eine *Teufelslarve* und *Totegfritz* als mögliche, überlieferte und praktizierte Larven, jeweils mit großem Photo, an. Busse stellt auch einen Larvenschnitzer bei der Arbeit als *Maskenschnitzer* vor. In Rottweil machte Busse neben einem *Schellnarren* auch ein *Schantle* ausfindig. Beide Masken tragen eine sehr ähnliche Larve, unterscheiden sich durch Theaterkleid, Bewegung, Rufe und Gesang deutlich. Neben Larven sind auch die Bezeichnungen *Schemen*, *Schemmen* und *Schlaraffen* üblich (Busse 1936: 32).

26 *Phersu* finden sich auf Wandmalereien in zwei etruskischen Gräbern, die auf das Jahr 550 v. Chr. datiert wurden. Darauf ist unter anderem eine verlarvte Figur mit Hund zu sehen. Sie wurde als eine Art Höllenbote und Etruskischer Totendämon interpretiert. Es wurden Parallelen zur Verbindung der Begriffe *Phersu* und *Persona* gezogen, sowie dem vor-griechischen *Phersipnai*, das in der Unterweltgöttin *Persephone* aufgeht. *Phersu* steht neben der verlarvten Figur geschrieben und ist somit, neben der ikonographischen Gestalt selbst, auch in Schriftzeichen belegt.

27 *Avatar* ist ein hinduistischer Begriff und als solcher Teil des *Sanskrit*, seine wörtliche Bedeutung ist herunter-gekommen. *Avatare* gelten als Inkorporierungen von Göttern und anderweltlicher Wesen in den Leibern von Menschen oder anderen Lebewesen. Einige bedeutende *Hindu*-Priester sollen sich selbst als *Avatare* großer Gottheiten betrachten, die durch sie hindurch sprächen und agierten.

28 *Keshin* 化身 ist ein japanischer religiöser Terminus, der ein dem *Avatar* ähnliches Inkorporieren eines Geistes oder einer Gottheit in einen menschlichen Körper oder den eines anderen Wesens beschreibt, auch als Inkarnation, Verkörperung, Personifikation wieder gegeben werden kann. Die, im Rahmen des Wahnsinns, in der japanischen Kulturgeschichte oft auftretende Besessenheit einer Person durch einen Geist, mythologisch zum Beispiel im Tanz der Uzume an der Felsenhöhle verarbeitet, bedient sich wohl im Kern dieses Verfahrens, das *keshin* als „Wandel des Fleisches“ wörtlich umschreibt.

Seami verwendet in seinen kunstkritischen Schriften zur Ästhetisierung des *Sarugaku no Nō*, gegenüber den *Sarugaku*, den *Dengaku*, den *Ennen-no-mai* und den *Okina-Sarugaku*, einen, im Grunde als Maske aufzufassenden, Begriff *ningyō / santai-ningyō* ²⁹ für die drei Grundmasken des *Nō*: *Alter Mann*, *junge Frau* und *Krieger*. Dieser bislang mit *Typ* (Benl 1986) übersetzte Terminus hat eine breitere Dimension. Sie ist im Begriff *ningyō / santai-ningyō* und Seamis Ästhetik bereits voll lesbar enthalten, wurde aber bisher, wohl aufgrund einer verkürzten (neuzeitlichen) Theaterauffassung, nicht (voll umfänglich) richtig übersetzt. ³⁰

1.1.2. SCHAUSPIELSTILE – „LEIPZIGER SCHULE“

Nach Gerda Baumbach lassen sich für „Theater“ als Arbeit des Akteurs grundsätzlich drei Schauspielstile benennen. Zunächst der *veristische Stil*, der eine Einheit von Bühnenhandeln und „Realität“ herzustellen versucht, er ist im gegenwärtigen deutschen Theater vorherrschend und trat seinen Siegeszug vor allem mit der Aufklärung an.

Der *rhetorische Stil* integriert alle Formen der Theaterkunst, des Kunsttheaters vom deklamierenden Sprechen, über Tänze wie Ballett oder auch das *Nō* mit einem ausgeprägten Handwerk. Die Bühne ist ein anderer Ort, der nur von Kunstfiguren betreten wird, die ihre Erscheinung sorgfältig mit Schauspieltechniken über längerer Zeit erlernt haben.

Der *Comoedien-Stil* schließlich ist nicht weniger kunstvoll als der rhetorische, wechselt jedoch sehr stark die Perspektive zwischen Kunst und Alltag und tritt auch unter Mitwirken der Masken („stehender Typen“ / Figuren) in einen Dialog mit dem Publikum über das Leben, die *Humanitas*. Seine Dynamik entwickelt er im Aufbau von Bildern, Situationen, die im nächsten Moment wieder de-konstruiert, zerstört werden. Die Künstlichkeit der Kunst, aber auch ihr Handwerk wird betont und zugleich auf die Beschaffenheit der alle umgebenden Alltagswelt hingewiesen und auf das große Potential ihrer Gestaltung. Allerdings nicht im Sinne eines revolutionären Aufrufs, vielmehr im Widerstreit der ersten und zweiten Natur, der (menschlichen) Triebe, der kulturellen Konstruktionen und Konventionen, die von Menschen geschaffen, Menschen auch quälen können und deren De-Konstruktion, Re-Konstruktion und Invention auch wohltuend die Seele zu entlasten vermag. Das befreiende, anarchische, aller Autoritäten verhöhnende Lachen wird präsent.

²⁹ *Ningyō* kann auch *hitogata* gelesen werden, was aber, über die wohl zu einfache Interpretation von *ningyō* als Puppe, die hier gegen Maske erweitert wird, kaum einen Zugewinn an Bedeutung darstellt. Da Menschen-Muster, wie *hitogata* wörtlich übersetzt werden kann, auch auf Maske und im Kern Puppe hindeutet.

³⁰ Benl bedient sich offenbar der Auffassung der älteren Theaterwissenschaft (Heinz Kindermann u. a.) die italienischen Masken als *Typen* zu bezeichnen.

Der französische Philosoph Jean-Francois Lyotard (1924-98) begeisterte sich gerade aufgrund des rhetorischen Systems des *Nō*, das Seami in seinen Schriften normativ zu konstruieren suchte, für dessen ästhetische Welt und schreibt in seinen *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (Lyotard 1982):

Indem ich das *Kadensho* [花伝書] von Seami lese und gleichzeitig noch einmal Artaud und Brecht, deren komplementäre Analysen und Mißerfolge das Theater heute noch beeinflussen, wird mir klar, wie das Theater, das sich an der Stelle befindet, wo die Verschiebung zur Ersetzung wird und der Triebfluß zur Repräsentation gelangt, zwischen einer Semiotik und einer Ökonomik zu entscheiden hat. In den ersten Büchern des *Fushikadens* [風姿花伝, =Kadensho], in den ältesten (1400), häuft Seami die Diskontinuitäten. Er unterteilt das Leben des Schauspielers in Lebensalter, das Jahr in Jahreszeiten, den Tag in *Augenblicke*, die Mimik in *Typenrollen*, das Repertoire in *Nō-Gattungen* (*waki*, *ashura*, Frauen, wirkliche Welt), die Diachronie des Schauspiels in Einheiten (*kyōgen*, *nō*), die nach der unveränderlichen *jō-ha-kyū* Regel für die Abfolge der Stücke zusammengestellt werden, den Bühnenraum in Orte, die dieser oder jener Rolle, diesem oder jenem Augenblick der Handlung zugeteilt werden, den Klangraum in Regionen, die Mimik in Haltungen, das Publikum selber in Kategorien usw. ... Hier hat der Semiotologe den Werkstoff seiner Träume: alles ist bemessen und kodiert, jede Einheit einer oder aller anderen; das ganze Spiel scheint auf die beiden Prinzipien Vorrang der Bedeutung (*iware* [謂れ]) und Suche nach größtmöglichem Einklang (*sōō* [相應]) ausgerichtet zu sein. Um das Zeichensystem zu vervollkommen, tritt der Schauspieler selbst in seiner Präsenz zurück: in den weiblichen Rollen durch das Tragen der Maske und verdeckte Hände; die Blüte der Interpretation, die als absolute Interpretation aufgefaßt wird, ist die *Nicht-Interpretation*; und in den Wahnsinns-Rollen mit maskenlosem Gesicht, gibt es die besondere Schwierigkeit, den Wahn zu interpretieren, indem man die Besessenheit andeutet, also den Besessenheitsdämon nachahmt, ohne jedoch in expressionistische Züge zu verfallen. [...] Unerträglich ist, das Unsichtbare zu zeigen, den *Knochen* mit der *Haut*, die *Substanz* mit dem *Nebeneffekt* zu verwechseln, das hierarchische Gefüge des sozialen und des körperlichen Raumes vorne und hinten, illusorisch und real zu zerbrechen. Das extrem Nihilistische am Buddhismus treibt diese Semiotik auf die Spitze, da es diese Zeichen alle zu *Zeichen des Nichts* macht, des Nichts, das zwischen den Zeichen, zwischen A und B liegt: der Schauspieler wird, wie Seami sagt, in den Intervallen zwischen den gesprochenen, getanzten oder gemimten Handlungen, wenn er also nichts tut, wirklich zum Zeichen, er bedeutet dann die Bedeutungskraft selber, die Zurücktreten und Leere ist, die Marionette nämlich.[...]

Die Semiotik von Seami scheint dennoch von einem ganz anderen Drang, einem triebhaften Drang, von einer Suche nach Intensivität, einem Begehren nach Macht durchzogen, ja manchmal durchkreuzt zu sein. (Sollte man nicht *Nō* mit *puissance*, *Macht*, *might* übersetzen, im nietzscheanischen Sinne also, im gleichen Sinne wie Artaud *Grausamkeit* verwendet?) Mit dem Namen Blüte wird die energetische Intensivierung der Mittel des Theaters angestrebt. Die Elemente einer totalen „Sprache“ werden unterteilt und verbunden zugleich, damit Intensitätswirkungen durch leichtes Übertreten, durch Übergriffe auf nächstliegende Einheiten hervorgerufen werden können. Die Zeichen werden dann nicht mehr in ihrer repräsentativen Dimension gefaßt, sie repräsentieren nicht mehr das Nichts, sie stellen nicht dar, sie erlauben vielmehr „Handlungen“, sie funktionieren wie Transformatoren, die natürliche und soziale Energien verbrauchen, um Affekte von höchster Intensität zu produzieren. Von daher könnte man verstehen, daß Seami (etwas später) auf Themen des Ungewohnten, des Fließenden und Unvorhersehbaren in der Wirkung des Spiels kommt; auf den unschätzbaren Wert, den rechten Augenblick zu erfassen; zumal auf die Tatsache, daß die Blüte der Interpretation, schnell welkend (*shioretaru* [萎れたる]), nichts ist. Die bewährten Verfahren (*kojitsu* [故実]), die auf Einheit einer Kultur, die ein Kult ist, zurückgehen, überlassen also das Feld einer irren Flut, einer Verschiebbarkeit, einer gewissen Wirksamkeit durch Affekte, die eben die der Libidoökonomie ist.“

Die römischen *Laren*, Schutzgötter, Ahnengötter von Orten und Familien, denen zahlreiche Schreine im öffentlichen und privaten Bereich gewidmet waren, von denen sich die Larven begrifflich und funktional ableiten lassen, wurden laut des *Codex Theodosianus* am 8. No-

vember 392 verboten.³¹ Schon das frühe Christentum entwickelte so eine Maskenfeindlichkeit und Larvenverdrängung, die bis heute in unserer mitteleuropäischen Theater-Kultur dominant blieb. Rudolf Münz schreibt dazu in *Aldila teatrale* (Münz 1998):

Für monotheistische Hochkulturen waren solche archaischen Vorstellungen unakzeptabel; so auch für das Christentum, denkt man nur an die All-Schöpfung durch den Einen und die Erschaffung des Menschen nach dem Bilde dieses Einen.

Die katholische Kirsche „löste“ die Problematik auf eine doppelte Weise:

indem sie die Masken / Larvae-Problematik zur Chefsache des Teufels machte und diesen Masken eine unordnungsschaffende Tätigkeit unterstellte, sie zum Symbol von Chaos, Unordnung, Zerstörung stilisierte, d.h. die archaische Vorstellung „umkehrte“;

indem sie um die Masken / Persona-Problematik einen sechs Jahrhunderte währenden, von Gregors I. Hiobskommentar bis zu Johannes Salisbury und Otto von Freising reichenden „Eiertanz“ aufführte mit dem (von A. Borst festgestellten) Ergebnis, dass Innozenz III. zu Beginn des 13. Jh. alles tat, um die Geschichte des Wortes ‚persona‘ auszulöschen.

[...]

Ablehnung bzw. skeptisch-kritische Grundhaltung bezogen sich gleichermaßen auf

- die höfischen repräsentativ-unterhaltenden Maskeraden (wie sie schon früh besonders im angelsächsischen Raum auftraten);
- die „volkstümlich-heidnischen“, rituell-brauchtumsbezogenen Masken (wie sie unter dem zusammenliefern, was man „Hexensabbat“ genannt hat;
- die (erwähnte) Masken / Persona-Problematik (mit der sich die Kirche herumplagte);
- die zu dieser Zeit entstandenen Theatermasken (wie man sie z. B. bei der Teufelsgestaltung oder bei der Antichrist-Darstellung im geistlichen Spiel verwendete);
- die „Vermummungen“ karnevalesken Charakters aller Art.

[...]

Das Heraustreten der Masken aus der „anderen“ (Toten-) Welt führt zur „Geburt“ der Commedia dell'Arte; das Verhältnis zu dieser bestimmt ihre historische Dynamik und ihren „Ort“ innerhalb von Theatralitätsgefügen.

Die Epoche der (italienischen) Renaissance bietet ein weitaus präziser zu fassendes Theatralitätsgefüge als die des (europäischen) Mittelalters. Es finden sich da klare, in jeweiligen Wechselbeziehungen stehende Positionen

- von *Nichttheater* bzw. von Theaterablehnung (reichend etwa von Petrarcas rigoroser Verdammung der Giulleria 1350 bis zur Theater- bzw. Rollenspiel-Ablehnung in den Sozialutopien);
- der Ausbildung von „*Theater*“ (*des Lebens*) in Theorie und Praxis (Castiglione, Machiavelli, Trionfi etc.);
- der Entfaltung des großen *Kunsttheaters* als Synthese verschiedener Künste
- und eben der Entwicklung von ‚*Theater*‘ ingestalt der Commedia dell'Arte.

In Münz' Thesen wird einerseits deutlich, dass dieser Prozess der Maskenverdrängung durch die katholische Kirche nicht ohne künstlerisch artikulierten Widerstand blieb und dass zudem gerade im italienischen Renaissancetheater eine durch differenzierte Strukturtypen von Theater, die zusammen ein Gefüge bildeten, konstituierte Welt des Theaters zwischen Kunst-, Lebenstheater, Nichttheater und ‚Theater‘, im *Comoedienstil*, vertreten

31 Der *Codex Theodosianus* wurde erst vom oströmischen Kaiser Theodosius II. (401-450), wohl auch unter dem theologischen Einfluss des neoplatonischen Bischofs von Mailand Ambrosius (339-397), dem der bedeutende Augustinus (354-430) als prägende Figur der jungen römischen Staatskirche nachfolgte, zusammengestellt und sollte alle seit Kaiser Konstantin, mit dem zuvor das lange verfolgte Christentum zur Staatsreligion in Ost- und Westrom wurde, erlassenen Gesetze zusammenfassen. Der *Codex* erschien erstmals 438. Das entsprechende Larven-Verbot von 392 geht auf Theodosius I. (347-395) zurück. Ersetzt wurde der *Codex* erst unter dem römischen Kaiser Justinian (482-565), der auch die platonische Akademie in Athen 529 schließen ließ, durch den *Codex Iustinianus* (ab 528). Teile des *Codex* wurden auch von den Goten übernommen. Justinian ist ein weiterer wichtiger Theologe der Frühzeit des Christentums und für seine großen Christenverfolgungen in Hellas und die Verbrennung von Schriften nichtchristlicher Autoren, darunter auch vieler antiker Philosophen, bekannt. Die mit der Akademie-Schließung verbundene Auslöschung des kulturellen Gedächtnisses in Form des Schriftgutes, ähnlich wie es 48 v. Chr. der berühmten Bibliothek von Alexandria erging, diente vor allem zur Verschleierung der Quellen der Staatsreligion Christentum, die sich umfangreich aus der antiken Philosophie, vor allem dem (Neo-) Platonismus bediente und der Ausschaltung der theologischen und politischen Gegner. Bereits Theodosius II. ließ 428 das Zeus-Heiligtum in Olympia schließen und die *Olympischen Spiele* verbieten, auch führte er die lateinische Sprache als gleichberechtigt neben der griechischen ein, was die lateinische Sprache in diesem Bereich langsam gegenüber dem Griechischen verblassen ließ. Theodosius I. zog sich bereits den Zorn des Ambrosius zu, als er als christlicher Kaiser als Vergeltung für das Massaker von Thessaloniki 390 einen Mordbefehl ausgab, Ambrosius zwang ihn zur Buße. Es kann vermutet werden, dass die Larvenverbote von 392, die später in den *Codex Theodosianus* eingeschrieben wurden, auch auf Ambrosius' Einfluß zurückgingen. Theodosius war in seinem letzten Lebensjahr auch der letzte Kaiser des gesamten römischen Reiches. Das Bemühen, dieses große und von Völkerwanderungen wie auch anderen Glaubens- und Lebensvorstellungen gleichermaßen gefährdete Reich mit aller Macht zusammenzuhalten, liefert ein weiteres Motiv für die „Heidenverfolgungen“.

war. Diese bietet, abgesehen von der etwas anders gelagerten Maskenproblematik zwischen Larven und Masken in Japan, eine im Rahmen dieser Arbeit bemühte Kontrastfolie.

Dem „Schlüsselproblem Maske“ widmete sich auch Gerda Baumbach 2002 in einem umfangreichen Arbeitspapier, betitelt *Maske. Zur Historisierung des Symbols von Theater*, dabei legt sie den Fokus ihrer Betrachtungen der Strukturtypen des Theaters auf Theatergeschichte und Theaterhistoriographie (Baumbach 2002: 1):

Die Unumgänglichkeit liegt einerseits auf der Hand - Maske gilt nach wie vor als Symbol ‚des‘ Theaters -, andererseits bemessen die linear-beschreibenden „Theatergeschichten“ ihre Bewertungen und Anstrengungen (ausnahmslos) an der Überwindung der Maske.

So gilt als Wegmarke für die Entwicklung des modernen mitteleuropäischen Berufstheaters die Einführung der Perspektive der ‚Realität‘ des alltäglichen Lebens - vorzüglich durch den „figlio e pittore della natura“, Goldoni (Voltaire, 1760). Das „Ewig-Menschliche“, so Kindermann (Bd. V, 371), trete bei ihm (gleichsam gegenüber den ‚stereotypen Masken‘ bzw. „stehenden Typen“ oder „Typengestalten“ der Commedia dell’Arte), „Schritt für Schritt intensiver“, an die Stelle des bloß Artistischen. Dieses „Ewig-Menschliche“ gilt in Absetzung vom ‚bloß‘ Artistisch-Künstlichen als „Natur“.

Das naturähnlich sich gebende Theater der Aufklärung und des Bürgertums, bemessen von den Autoren der Theatergeschichten des 20. Jahrhunderts an der Überwindung der Maske, ist das *veristische Theater* der Gleichsetzung von Bühnenkunst und Alltagsleben, dem die Konzepte des *rhetorischen Stils* und des *Comoedienstils* fremd wurden. Dieses veristische Theater ist noch heute vor allem im deutschsprachigen Raum aber auch fast überall auf der Welt in den sich am dramatischen Text und den *veristischen* Spieltechniken Stanislawskis orientierenden Theaterformen sehr präsent, wohingegen der *rhetorische Stil* in Nischen wie Ballett und Oper verdrängt wurde und wesentlich nur noch in traditionellem außereuropäischen Theater, im deutschsprachigen Raum vor allem in der schwäbisch-alemannischen *Fasnacht* und den bairisch-österreichischen Traditionen des Winterlaufens, der *Perchten*, des *Charivari* (*Schariwari*) zu finden ist, letztere auch mit Übergängen zum *Comoedienstil* und als Spielformen des Masken- und Larventheaters.

Die Theateravantgarden des frühen 20. Jahrhunderts fanden, auf ihrer Suche nach einer Erneuerung des Theaters, teilweise zur Maske zurück. Baumbach schreibt (2002: 5):

Daß Maske in den Anfängen des 20. Jahrhunderts wieder zur Debatte stand (freilich auch bei Brecht), ist nicht zuletzt auf das in die Krise geratene Projekt des bürgerlich-aufklärerischen „homo clausus“ (Gernot Böhme), der autonomen Person als Individuum (als Unteilbares), zurückzuführen. Die Debatte strandete, als der „neue Mensch“ (gleich welcher ideologischen Couleur) als verbindliches Menschenbild installiert war.

Bertolt Brecht (1898-1956) setzte sich nicht nur mit dem chinesischen Theater, der vergleichsweise jungen *Pekingoper* und dessen berühmten Akteur Mei Lanfang 梅兰芳 (1894-1961)³² auseinander, den er auf einem Gastspiel in Moskau gesehen hatte. Er rezipierte über seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann (1897-1973) und deren Übertragung

³² Mei stellte nur Frauenrollen dar, ist demnach im Unterschied etwa zu einem *Shite-kata* des *Nô*, als nur Schminklarven verwendender Akteur den *Onnagata* des *Kabuki* am besten zu vergleichen. Wobei die *Pekingoper* eine jüngere Tradition ist als das zu Beginn der *Edo-Zeit* entstandene *Kabuki*.

einer verkürzten Fassung des Nō-Spiels *Tanikō / Talwärts*, geschrieben von Seamis Schwiegersohn Zenchiku, der nicht nur sein legitimer Erbe und Bewahrer authentischer Handschriften wurde, sondern auch als Autor, Ästhet und dem Bergglauben nahe stehender Akteur sich hervortat, das Nō selbst.

Allerdings überführte Brecht Hauptmanns Vorlage, die auf einer fehlerhaften Übersetzung des Kunsthistorikers und – was seine Kenntnisse der ostasiatischen Sprachen anging – Autodidakten Arthur Waley vom *British Museum* in London basierte, durch weitere produktive Missverständnisse in die Schulopern der *Jasager* und später auch *Jasager / Neinsager*. Auch die wesentlich bekanntere *Maßnahme*, die ein Jahr später, 1930, entstand, spielt zwar in China, lehnt sich strukturell aber an den *Jasager* und seine entfernte Vorlage *Tanikō* an.

Brecht besaß drei japanische Larven, die auch in Gedichten erwähnt sind. Vor einigen Jahren untersuchte Günter Zobel diese drei, sich noch heute in der letzten Wohnstätte Brechts, in der Chausseestraße in Berlin-Mitte, im Arbeitszimmer befindenden, Larven einer *Megami*, junge Göttin aus den *Kagura*, eines verbeulten Alten aus dem *Kyōgen* und einer goldenen Dämonen-Larve aus dem Nō (Zobel 2001).³³

Larven als eine der „frühesten Zeugnisse der Kultur“ mit „eigenen Formen zu allen Zeiten und in allen Erdteilen“ (Brockhaus 2006: Band 17, 790) haben auch in den politischen und sozialen Krisenzeiten der 1920er und 1930er Jahre, in die Brechts produktive Schaffens- und Entwicklungsphasen ohne Zweifel fielen, für ihn einen Anknüpfungspunkt gebildet zu den Grundfragen des menschlichen Lebens und der Existenz, schlicht der *Humanitas*. Zu diesen konstituierenden Faktoren schreibt Baumbach (2002: 6).

Innerhalb der Dialektik von primären (lebensstrukturierenden) symbolisch-ostentativen Elementen und abgeleiteten symbolisch-theatralen Elementen unterschiedlicher Art kommt Maske eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu.

Wie kaum ein anderes Theater-Phänomen ist Maske aufs engste mit Diskursen um die Humanitas / Humana verbunden. Ein immer erneuter Zusammenhang (gleichsam durch die Hintertür) und zugleich das weite Auseinandertriften von „Maske“ und „Person“ macht einen Grundwiderspruch der Maskenproblematik aus, der in einem weitreichenden anthropologischen Kontext steht.

Eine Unterscheidung etwa in Rituelle Masken und Theater-Masken ermöglicht nur ein äußerlich-formales Verständnis und würde Maske als Beiwerk und formale Zutat auffassen. Ein Vorgehen nach Strukturtypen von Maske – im Sinne von Maskengefügen in Bezug auf Theatralitätsgefüge –, die sich auf übergreifende Phänomene und keinesfalls nur auf Theater beziehen, vermag den Zusammenhängen und wechselseitigen Relationen Rechnung zu tragen. Letztlich verbinden sich mit der Maskenproblematik verschiedene (auch parallele) Konzeptionen vom Wesen Mensch und verschiedene Varianten seiner ‚Kreation‘ (etwa: in welchen ‚Einflüssen‘ stehend; in Bewegung befindlich oder starr, statuarisch; offen oder abgeschlossen; bezogen auf Leib oder Körper oder auf Gesicht und Augen u.a.m.).

Auf jeden Fall ist zu unterscheiden zwischen ‚objektiven‘, außengeleiteten, offenkundigen Masken und ‚subjektiven‘, innengeleiteten, defensiven, verborgenen Masken. Und es ist zu unterscheiden zwischen

³³ Zobel wurde durch den Katalog einer 1998 in der Berliner Akademie der Künste durchgeführten Ausstellung zu Brechts 100. Geburtstag auf ein Larvenbuch der Kanze-Schule aufmerksam. Das Buch hatte Stefan Brecht, der in den USA zurück gebliebene Sohn, Bertolt Brecht gegen 1955 zum Geburtstag geschenkt. Dabei zeigt der Katalog die Larve einer *Komachi-Rōjo*, wie sie auch als Werk des Nichiyū aus Himi in der Leipziger Sammlung zu finden ist. Dazu schreibt Stefan eine Widmung, die auf den Gesichtsausdruck von Helene Weigel als *Mutter Courage* im gleichnamigen Stück von Brecht Bezug nimmt. Dieses lief mit großem Erfolg am Haus, dessen internationale Gastspiele, auch nach Brechts bald folgendem Tod 1956, den Ruhm des, erst 1949 gegründeten und 1954 in den heutigen Standort im *Theater am Schiffbauerdamm* gezogenen, *Berliner Ensembles* weltweit mehren sollten, besonders mit der bis 1971 lebenden Helene Weigel in der Titelrolle.

nicht-persönlichkeitsbezogenem und persönlichkeitsbezogenem Gebrauch. Wie auch die Geschichte des Wortes „persona“ (lat. für Maske) erkennen läßt, ist von einer Differenzierung in „mascara“ / „larva“ / „personnage“ (im Sinne von ‚Gestalten‘, ‚Figuren‘) und in „Personifikation“, „Person“ bis hin zu „Persönlichkeit“ auszugehen. Masken des nichtpersönlichkeitsbezogenen Gebrauchs kommunizieren die Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz als Naturwesen und soziales Wesen in Raum und Zeit als existenzielles Problem (einschließlich das Riesengebiet der Übergänge von theriomorphen zu anthropomorphen Masken).

Eine differenzierte Betrachtung der japanischen Larven in der Leipziger Sammlung und ihre Verortung in Japan, japanischer Maskenkultur und japanischem Maskentheater wird, neben einer grundlegenden systematischen, formalen und typologischen Untersuchung, Hauptgegenstand dieser Arbeit sein. Es wird sich zeigen, dass eine Übertragung europäischer Begriffe und Perspektiven nur bis zu einem gewissen Grade möglich ist. Zugleich sind Wechselwirkungen der alten Maskenkulturen Griechenlands und Roms mit asiatischen Masken nachweisbar. Auch die neuzeitliche Maskenfeindlichkeit der westlichen Moderne hinterließ im gegenwärtigen Japan ihre Spuren.

Den Schriften Seamis kommt, auf theoretischer Ebene, bei der Konstruktion des *Sarugaku no Nō* aus dem älteren *Sarugaku* eine große Bedeutung zu. Die Differenzierung in rituelle und Theatermasken mag in der Untersuchung zu kurz greifen, ist in Japan aber, durch die Theaterreformen, bei einer typologisch orientierten Erforschung von Larven gegeben. Sie lässt sich nur differenziert und komplementär beschreiben, durch eine Neu- und Rekonstruktion älterer Maskenzusammenhänge. Baumbach schreibt (2002: 7):

Selbst eine Konzentration auf Theater-Masken erfordert das Beachten übergreifender Gesichtspunkte wie Masken-Zeiten und Zeiten der Masken-Verbote bzw. der Ablehnung von Masken (in unserem Kulturkreis geprägt durch die jeweils verbindlichen Menschenbilder der Gottesebenenbildlichkeit des Menschen, des humanistisch begründeten Persönlichkeitsideals oder des sozialistischen Menschenbildes). Verbote / Ablehnung richten sich gegen die Ambivalenz von Maske.

Maske nimmt eine wesentliche (relativ späte, religionsmythische) Funktion ein beim Herauswinden des Wesens Mensch aus archaisch-symbiotischen Beziehungen, aus Stadien der Undifferenziertheit. Maske schließt Differenzen kurz, d.h. sie verbindet Differenzen verschiedenster Art, ohne diese Differenzen zu beseitigen (wie: Diesseits und Jenseits; Lebende und Tote / Ahnen; Anwesendes und Abwesendes; Mensch und Tier, Mensch und chthonische Gesichter, Götter: Subjekt und Objekt; menschliches Wesen und Übermacht / Amt / Sozialrolle / Person; Niemand und Jemand). Man könnte Maske als Prinzipium differentialis verstehen.

Mit der Ausprägung defensiver, innengeleiteter „Masken“ (mit der Schließung des offenen, werdenden Leibes und der Entdeckung des Körpers) und der Wertschätzung des Innen entsteht die Maskenmetaphorik unter den Zeichen von Verstellung, Heuchelei und Täuschung (Maske wird förmlich zu deren Symbol). Umgekehrt wirken an der Konstruktion von Ich-Identität / fiktionaler Authentizität in verschiedene Schritten Masken-Typen mit (Gesellschaftsmaske, Sprachmaske, Charaktermaske, ‚Charakter‘). Im Zuge des Zivilisations- und Kulturprojektes Person/Persönlichkeit wird offene Maske zurückgedrängt durch Strategien wie: Angleichung von Leib/Körper an den „Geist“; Angleichung von Kunst an „Natur“; Angleichung von Außen an „Innen“ - die an bestimmten Idealen wie Schönheit, Harmonie, Aufrichtigkeit orientiert sind. Dafür sind jeweils Konstrukte nötig, die man - obwohl eigentlich widersinnig - „Masken“ nennen könnte.

Vergleichbare kulturelle Prozesse vollzogen sich in Japan in anderen historischen Phasen als in Mitteleuropa. Schon bei der Entstehung des *Nō* ist die Etablierung von Maskenprivilegien für wenige Spieler zu konstatieren, mit der fortschreitenden Entwicklung, der erneuerten, modifizierten Protektion durch die Samurai ab dem späten 16. Jahrhundert, auch eine Kanonisierung, Fixierung und soziale Differenzierung in professionelle, autorisierte und andere, künftig als Amateure bezeichnete, Akteure. Diese Amateure wurden auch in

den *Dainenbutsu-Sarugaku* und anderen theatralen Aktivitäten der alten Hauptstadt *Kyōto* sehr präsent. Über das Potential der Masken setzt Baumbach fort (2002: 8):

Vor diesem Prozeß her kann nun Maske ihrerseits verbindliche Menschenbilder und Konstrukte („Masken“) auf ihre ‚Realität‘, Machbarkeit, Aushaltbarkeit hin hinterfragen; allein von der Ambivalenz her. Darin besteht das Grunddärgernis: das Paradoxon, dass Maske „entlarven“ kann - etwa das Vernachlässigen elementarer Überlebensfragen. (Wobei die übertragene Verwendung von „entlarven“ den wiederum ver-eindeutigenden Sinn zu berücksichtigen hat; das Verb - entlarven = die Maske wegnehmen, das wahre Wesen enthüllen - ist im Deutschen seit dem 17. Jahrhundert bezeugt). Dabei ist besonders hervorzuheben, dass es sich dabei nicht um Angelegenheiten der Ästhetik, sondern um solche des Lebens handelt. Insofern ist die ästhetische Ableitung der Maske als Symbol „des“ Theaters zu überdenken: insbesondere im Hinblick auf die Traditionen, die den Bezug von Maske zu Theater nicht primär herstellen, sondern eine Differenz zwischen Schauspieler und Masken wahren. (Wofür natürlich Unterschiede zwischen Gesichtsmaske und Gesamtkörpermaske zu bedenken sind und die Phänomene der Figurationen und Gestikulationen einzubeziehen sind. - Vgl. Baumbach, Narr zu Pferde.)

Damit verbindet sich eine der interessantesten Fragestellungen: der (nach wie vor weithin dunkle) Rückgriff von professionellen Akteuren (*Giullari*, *Buffoni*, *Comici*) auf bestimmte (nicht jedwede) rituell-spielerische Masken und deren Kreation als Theater-Masken. Hier nun hätten verschiedenste Untersuchungen einzusetzen ...

Unter *Giullari*³⁴ sind Narren im weitesten Sinne zu verstehen, als japanische Entsprechung kann *Dōke* gelten, auch für Larven der *Sato-Kagura* gebräuchlich. In den Larven des *Kyōgen* oder der *Dainenbutsu-Sarugaku*, wie *Usofuki*, *Tokusu*, *Ahō* teils auch *Buaku*, finden diese Narren materielle Entsprechung.³⁵

Im Kontakt zu den Toten, zum Jenseits zu anderen Welten macht Baumbach das stärkste und universale, alle menschlichen Kulturen verbindende Motiv der Masken aus:

Die tiefsten Schichten des Phänomens Maske sind der Tod, die mythische Erschaffung des Totenreiches und die Totenreise (Jenseitsreise). Im ‚heidnischen‘ rituell-spielerischen Bereich erfüllt Maske eine virulente Funktion in der Kommunikation mit den Toten als Wahrung der Tradition. Die Verdrängung der Masken resultiert letztendlich aus dem Ungenügen an Umkehrbarkeit und Wechsel von Tod und Wiedergeburt, Wiedergeburt und Tod, von Maskerade und Förmlichkeit (Leach). Das Bedürfnis nach Unumkehrbarkeit (herrührend aus der uralten Todesangst) führt zur Inkarnation, zur Fleischwerdung der Maske (der Larvae, Schatten). Darauf wird kulturelle und ethische Anstrengung gerichtet.

In dieser Studie wird zu zeigen sein, ob die Tatsache, dass die *Dainenbutsu-Sarugaku* noch ein Totentanz, eine Totenfeier geblieben sind und daher alle Akteure mit Larven und Theaterkleidern auftreten, die von Toten selbst stammen und von ihren Angehörigen gestiftet wurden, den grundsätzlich verschiedenen Umgang mit Maske und Larven begründet.

Die *Sarugaku Nō* und *Kyōgen* wären dagegen als auf repräsentative Feste und Bankette der Herrschenden zugerichtetes Repräsentationstheater aufzufassen. Es bleibt zu klären, ob die vermeintliche Konsistenz der *Sarugaku*, theaterhistoriographisch betrachtet, nicht erheblicher Differenzierungen bedarf, unter besonderer Beachtung der Macht und Funktion der Masken und Larven. Die vergleichbar strenge Begrenzung der Verwendung

34 Besonders ragen im italienischen Mittelalter, an der Wende zur Renaissance, die *Giullari nudi*, die „nackten Narren“, heraus, wie sie in den Verzierungen einer Prager Prachthandschrift aus dem frühen 14. Jahrhundert vorgestellt werden. Darüber ergeben sich Parallelen zu den „Affnen“ am *Mibu-Tempel*.

35 Die Kreation der japanischen Masken und die mythologischen Rückgriffe der Akteure werden hier diskutiert werden. Wobei das Thema zu groß erscheint um erschöpfend behandelt zu werden.

der Larven in *Nō* und *Kyōgen* gegenüber den *Dainenbutsu-Sarugaku*³⁶ ist, gemeinsam mit den Unterschieden in der Spielweise,³⁷ die deutlichste Diskretion zwischen diesen, der Quellenlage nach, fast gleich alten, parallel und in Wechselwirkung entstandenen Traditionen des Maskentheaters, die sich Repertoire und Quellen teilen.

Die von Münz und Baumbach nicht scharf gezogene Trennlinie zwischen Maske und Larve muss im Kontext dieser Arbeit betont werden, unter Rückgriff auf die arabischen und lateinischen Begriffe und ihre Gegenüberstellung mit *kamen* (*omote*) und *ningyō* (*hitogata*), um der vorliegenden Empirie und den teilweise neu übersetzten japanischen Begriffe gerecht zu werden und die Masken- und Larvenstruktur verstehen zu können.

In einem kürzlich erschienenen Aufsatz bekräftigt Baumbach ihre Thesen zum Wesen der Maske als performativem, kulturell spezifisch kodierten und in begrenzten Zeiträumen hergestellten Komplex, der mit einer Gesichtsmaske nicht identisch ist (Baumbach 2010). Ihre Quellen sind vor allem die italienische und französische Theatergeschichte, ihre Akteure und Theoretiker, den Versuch einer Begriffsprägung für Gesichtsmaske abseits des als überholt herausgearbeiteten Begriffs Maske selbst unternimmt sie nicht. Eine Rezeption der Masken-Studie von Richard Weihe, die im Weiteren ausführlich diskutiert werden soll, unternimmt sie nicht. Die Gründe dafür sind ebenso wenig ersichtlich wie die ausbleibende Diskussion des Larvenbegriffs für Gesichtsmasken.

1.2. LARVENFORSCHUNG ALS ‚GESCHICHTE EINER FORM‘

Richard Weihe widmete sich in seiner Habilitation *Paradoxie der Maske - Geschichte einer Form* (Weihe 2004)³⁸ vorwiegend den Larven, genannt „Masken“ und ihrer Kulturgeschichte, sowie der Begriffsgeschichte zwischen *Maschera*, *Prosopon* und *Persona*, die seine insgesamt 19 Kapitel in drei Hauptteile gliedern.³⁹ Damit ist bereits aus dieser Anlage zu erkennen, dass Weihe eine „Entwicklungsgeschichte“ der Maskenbegriffe hin zu ei-

36 Das *Kyōgen* des *Nō* verwendet kaum Larven. Im *Nō* dürfen nur der *Shite* oder sein Begleiter *Tsure* Larven tragen, wohingegen in den *Dainenbutsu-Sarugaku*, ähnlich wie in den *Kagura* in der Regel alle Akteure Larven tragen, und zusätzlich noch ein das Gesicht verhüllendes Tuch darunter.

37 Dazu zählen die andere Bühnenform, der Status (Laien) der Akteure und vor allem die pantomimische Spielweise der *Dainenbutsu-Sarugaku*.

38 Weihe war der erste, der sich an der neuen Fakultät für das *Studium fundamentale* an der Privatuniversität Witten / Herdecke habilitierte. Es muss vorerst offen bleiben, was dass für das Verfahren selbst und seinen Wert bedeutet. Weihe ist, nach der bereits 2002 erfolgten Habilitation, bis heute an keiner Universität berufen worden, ist auch als Schriftsteller in Erscheinung getreten und lehrt vor allem an Schweizer Privatschulen.

39 Der erste Teil *Maschera*, widmet sich der *Unterscheidung zwischen Maske und Gesicht* (1. Die Maske als Form der Unterscheidung, 2. Grundunterscheidung, 3. Apologien der Maske), der zweite Teil *Prosopon* der *Gleichsetzung von Maske und Gesicht* (4. Das Künstliche und das Natürliche, 5. Dionysos-Kult, 6. Dionysos-Theater, 7. Die Masken der Tragödie, 8. Wahrheit als Prozess der Demaskierung (Ödipus), 9. Der wahre Schein und das falsche Sein (Hamlet), 10. Die venezianische Gesellschaftsmaske, 11. Diderots Paradox) und der dritte Teil *Persona* thematisiert die *Gleichsetzung von Maske und Person* (12. Das Innere und das Äußere), 13. Die Verinnerlichung der Maske, 14. Commedia dell'arte, 15. Nō-Masken, 16. Rituelle Masken, 17. Physiognomik, Pathognomik, Prosopognomik, 18. Charaktermasken, 19. Homo duplex).

ner Gleichsetzung von Larve und Maske anstrebt,⁴⁰ deren Differenzen und das Potential, das daraus entsteht, Weihe offenbar nicht anerkennen möchte.⁴¹

Von einer theaterhistoriographischen Perspektive, die Maske als „Schlüsselproblem“ von Theater ansieht, hält Weihe sich fern, wenngleich er ausgiebig aus der Theatergeschichte zitiert, neben dem griechischen Theater beschäftigt er sich unter anderem mit der italienischen *Commedia dell'Arte* und dem japanischen *Nō*-Theater. Sein Ziel ist der Entwurf einer „Kulturgeschichte der Maske als Gebrauchsgegenstand und Begriff“.

Der Autor habe erkannt, so heisst es schon auf dem Umschlag, dass die „Maske nicht mehr als Zeichen der Differenz zwischen Natur und Kultur“ operieren würde, vielmehr würde „die Maske in das Gesicht selbst inkorporiert. Ist das ambivalente Prosopon das Gesicht der Zukunft?“

Den Larven-Begriff selbst verwendet oder hinterfragt Weihe nicht, die Ergebnisse der deutschsprachigen theaterhistoriographischen Forschungen, aber auch deren Quellen in Italien oder Frankreich bleiben weitgehend unberücksichtigt,⁴² statt dessen stützt sich Weihe zum Teil auf persönlichste Gedanken und Beobachtungen und bildästhetische Theorien, zum Beispiel von Hans Belting, der „Maske“ als ein Bild auffasst, und auf literarische Werke. Claude Lévi-Strauss' durchaus im Sinne einer Differenzierung von Maske und Lar-

40 Auch der auf dem Titel auf einem 1599 geschaffenen Stich abgebildete *Commedia*-Akteur Gabrieli, der mit seinem natürlichen Gesicht zu sehen ist und in den Händen eine Volllarve hält, ist in seiner Renaissance-typischen Selbstdarstellung als Individuum bereits auf dem Weg der „Überwindung der Maske“, der „Entlarvung“ hin zum bürgerlichen Schauspieler, wie er besonders in den deutschen Landen des 18. und 19. Jahrhunderts propagiert und verbreitet wurde: „Natur“ ersetzte Kunst, *veristisches* Theater wurde zum Massstab eines erwünschten, aufklärerisch-bürgerlichen Alltagslebens, mit einem abgeschlossenen, nicht beseelten Leib. Gabrieli zeigt sich hier zeitgleich als „Mensch hinter der Maske“, als „wahrer Mensch“, während 1601 Martinelli in Lyon als Maske Arlequin erscheint.

41 An genau fünf Stellen fällt der Begriff „Larve“ und an drei „Larven“, dagegen an 100 Stellen „Maske“ sowie an 100 weiteren Stellen „Masken“. Immerhin in seiner Einleitung (S. 25) wird Larve als eine älteres Synonym für „Schauspielermaske“ beschrieben, das mit *persona* und *ficta facies* konkurrierte. Letzterer Begriff ähnelt dem japanischen *kamen*, was wörtlich auch als „falsches Gesicht“ übersetzt werden kann. Larve habe wohl erst im 18. Jahrhundert Eingang in den deutschen Wortschatz gefunden (S. 53), „allerdings als Bezeichnung eines Entwicklungsstadiums der Insekten, wiewohl es auch in der Bedeutung von Maske verwendet wurde“. Hier verdreht Weihe nachhaltig die Tatsachen und geht den Strategien der Kreationisten und Lutheraner auf den Leim. Die Larven-Äusserungen Luthers und die Umdeutung durch John Ray sind ihm offenbar nicht geläufig. Im Weiteren (S. 70) zitiert er aus *Zedlers Universal-Lexikon*, das in dieser Arbeit bereits weiter oben bemüht wurde, um für 1739 *Masche, Maschle, Larven, Larva, Persona, Masque* als Synonyme auszuweisen, die Weihe allerdings in den Kontext der „falschen oder täuschenden Maske“ stellt. Wobei hier im Zitat von „Maske“ gar nicht die Rede ist. Ein Eichendorff-Zitat (S. 310) immerhin gibt, in der Beschreibung der Vorbereitungen für den Gang zum Maskenball, die „Larve“ als solche korrekt wieder. Weihe Gleichsetzung von Larve (Gesichtsmaske) und Maske wird hier deutlich differenziert. Aber das scheint Weihe nicht zu stören, denn im betreffenden Abschnitt diskutiert er schon die *Karaktermasken* (*Charaktermasken*) des frühen 19. Jahrhunderts. Diese wurden später vom Hegel-Schüler Röscher breit theatertheoretisch definiert, im Sinne der Überwindung der Larven (Masken) hin zur „ganzen Persönlichkeit“, der Veräusserlichung des tiefsten Inneren.

42 In seiner Einleitung (S. 32) verweist Weihe auf Münz und seine Formulierung der Maske als „Schlüsselproblem“, vertieft die aus Münz zu gewinnenden Erkenntnisse über die Differenz von Maske und Gesichtsmaske jedoch nicht. Allerdings nimmt Münz, ebenso wie Baumbach, keine begrifflich scharfe Trennung in Larve und Maske vor, wie sie in dieser Arbeit vorgestellt wird. Von daher fällt es Weihe leicht, trotz Lob für Münz, dessen Thesen im Kontext der Behandlung der „Theatermaske im Sinne von Kulturgeschichte eines Gegenstandes“ (S. 31), die Weihe bei den Theaterwissenschaftlern im Allgemeinen beobachtet habe und in seiner eigenen Arbeit offenbar anstrebt, wieder beiseite zu lassen. Bis auf diese Anführung findet Münz nur einmal noch, im Kontext der venezianischen Gesellschaftsmaske, weitere Erwähnung (S. 162). Münz habe das Spannungsverhältnis zwischen der Obrigkeit und den gesellschaftlichen Maskeraden herausgearbeitet, indem er die in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Dekrete seit dem 14. Jahrhundert, die von einem „negativen Maskengebrauch Zeugnis“ gäben, anführt. Weihe lässt sich in keiner Weise auf das *Leipziger Theatralitätsmodell* und die ihm zugrunde liegende Sicht auf Akteure und ihr Verhältnis zu Masken und Larven ein, da er bei seinem (vom Zeitgeist aus) nicht differenziert genug definierten Masken-Begriff, der Larve und Maske gleichsetzt, bleiben möchte.

ve richtungsweisendes Werk *Der Weg der Masken* (Levi-Strauss 1977) wird an einigen Stellen im Text benannt.⁴³

Da Weihe im letzten Teil seiner Arbeit auch ein Kapitel den *Nō-Masken* widmet, kann eine Erörterung seiner Thesen hier nicht ausbleiben (Weihe 2004: 251):⁴⁴

Im japanischen Theater ist die Maske von zentraler Bedeutung. Seit dem 7. Jahrhundert werden in Schreinen und Tempeln die Ganzkopfmasken des Gigaku aufbewahrt [...] und das komödiantische Kyōgen [...], verwendet, TG] ebenfalls geschnitzte Masken [...] während das volkstümliche Kabuki seit dem 17. Jahrhundert konventionalisierte Schminkmasken herausgebildet hat. [...] Das Nō hat im Verlauf seiner Entwicklung das differenzierteste System plastischer Theatermasken überhaupt geschaffen; damit ist das Nō die älteste existierende Form eines institutionalisierten Maskentheaters. Dabei ist die Maske nur eine Komponente einer traditionsgebundenen, streng geregelten, hochgradig stilisierten Aufführungspraxis, bei der auch der Rezitations- und Bewegungsmodus der Hauptfiguren im Laufe der Zeit zunehmend standardisiert wurde.⁴⁵

[...]

Grundsätzlich trägt nur der Hauptdarsteller (shite) in einem Nō-Spiel eine Maske. [...] So dient die Maske auch als klares Erkennungszeichen für die Hauptfigur im Spiel.

[Dazu merkte Weihe in Fussnote 235 folgendes an, TG:]

Diese Aussage stellt freilich eine heutige Perspektive dar. Die Nō-Maske hat ihre eigene Evolution durchgemacht, wie die einschlägige theatergeschichtliche Forschung darlegt, die im Rahmen dieses Kapitels leider nicht in gebührender Weise berücksichtigt werden konnte. So gab es etwa zu Zeamis Zeiten kaum männliche Masken auf der Bühne, sie haben sich aber danach schnell verbreitet. Ich danke Stanca Scholz-Cionca für diesen Hinweis.⁴⁶

Im Prinzip benennt Weihe das Larven-Privileg weniger Spieler gegenüber den anderen an der Aufführung beteiligten, äußert sich aber nicht zur Frage der parallelen Existenz von Maskentheaterformen, in denen alle Akteure Larven tragen. Auch die Differenz im Gebrauch der Larven in *Nō* und *Kyōgen* und das Verhältnis von Masken und Larven erörtert Weihe nicht. Die gerade zur Entwicklung der Larven und ihrer Verknüpfung mit den großen

43 Grundsätzlich zieht Weihe eine Verbindung zu Lévi-Strauss mit der Thematisierung von „Beziehungen zwischen den Lebenden und den Verstorbenen einer Gesellschaft oder Geisterwesen, die auf die Lebenden schlichtend und heilbringend einwirken sollten“ (S. 22): Auch Lévi-Strauss habe mit seinen Studien über die „Inuit-Masken“ diesen Beziehungsaspekt in den Vordergrund gestellt, wobei es bei ihm vor allem um die Beziehungen verschiedener Maskentypen ginge. Diese Studien definiert Weihe an einer anderen Textstelle als „syntaktische Maskenuntersuchung“ (S. 65) im Kontext seines „strukturellen Ansatzes“ (S. 272). Dieser Erkenntnis Weihes ist nicht zu widersprechen, allerdings irren Weihe und Lévi-Strauss, in der Begriffswahl „Maske“ für Larve, wobei letzterer sein Originalbuch auf Französisch schrieb (*La voie de masques*), so dass letztlich der deutschen Übersetzerin die unkritische Verwendung des Begriffs „Maske“ anzulasten ist. Die Etymologie und Verwendung von „masque“ im Französischen soll hier nicht vertieft werden, allerdings gilt „Larve“ weiterhin als zulässige Übersetzung.

44 Schon in seiner Einleitung (S. 24) behauptet Weihe, die „Peking-Oper, das indische Kathakali und das japanische Nō-Theater setzen sowohl die Schminkmaske als auch die gegenständliche Maske ein.“ Er verwechselt ganz offensichtlich das Nō-Theater mit dem Kabuki, das in der Tat statt Larven aus Holz „Schminkmasken“ verwendet, ebenso wie die erst im 19. Jahrhundert begründete „Peking-Oper“ und das sich im 17. Jahrhundert heraus gebildete südindische Kathakali.

45 Die „Ganzkopf-Masken des Gigaku“ wurden bis zum 14. Jahrhundert nicht nur aufbewahrt, sondern waren bis dahin noch in lebhafter Verwendung. Das 7. Jahrhundert markiert vielmehr eine neue kulturelle Entwicklung Japans, in der, durch vom asiatischen Festland einwandernde Koreaner und Chinesen, möglicherweise unter ihnen auch Inder und Arier, eine neue gemeinsame Kultur entstand, die als Altjapan, Yamato, bekannt wurde. Die Maskentheater waren Teil der kulturellen Importe, wenn auch Anleihen in heimischen Traditionen gefunden worden sein mochten. Deshalb und weil das Bugaku in diese Zeit datiert und sich vor allem bei religiösen Feiern und Zeremonien der Kaiser zu etablieren vermochte, sind Weihes Thesen vom Nō als differenziertesten System plastischer Theatermasken und seiner Qualität als „ältester existierender Form eines institutionalisierten Maskentheaters“ nicht haltbar. Die Propagierung des Nō in der frühen Shōwa-Zeit, nachdem es in der Meiji-Zeit erneut fast ausstarb, veranlasst neben Weihe offenbar auch Autoren wie den Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, bekannt vor allem für das von ihm postulierte „postdramatische Theater“, im Vorwort seines bei Theater der Zeit (Lehmann 2009) herausgegebenen Bandes, mit Texten japanischer Theaterwissenschaftler über heutiges japanisches Theater, vom Nō nicht nur als ältestem lebenden Maskentheater überhaupt zu sprechen, es habe sich in den mehr als 600 Jahren seiner Existenz auch überhaupt nicht verändert. Weihe und Lehmann belegen ein Desiderat in der deutschsprachigen Japanforschung, das teilweise erst vor wenigen Jahren durch Aktivitäten Stanca Scholz-Cioncas durch Historisierung aufgelöst wurde (NOAG 2005).

46 Im *Sarugaku-Dangi* (1430), dem ältesten historischen Beleg einer „Nō-Larven-Kunde“, wird allerdings unter anderen Larven-Typen, wie *Tobide*, *Tenjin*, *Warai-jō*, *Ō-beshimi*, *Ko-beshimi* und der Larve einer (jungen) Frau, auch die eines jungen Mannes erwähnt. Da die für das Nō, neben den beschriebenen Dämonen, so wichtigen Frauen-Larven nicht umfangreicher erwähnt werden als die des jungen Mannes, bleibt das Argument von Scholz-Cionca nicht zu belegen. Für das *Sarugaku no Nō* muss von Beginn an, also von der Prägung durch Kan'ami und Seami, von einer Existenz der Larven mit menschlichem Antlitz, der Larven von (jungen) Frauen, Männern jungen bis mittleren Alters und auch Knaben, ausgegangen werden. Das auf Kan'ami zurückgehende *Nō Jinen-Kōji* ist eine der bekanntesten Rollen, in der die Larve des Novizen, *Kasshiki*, verwendet wird.

Erzählungen Japans und den berühmten Geschichten des *Nō* so grundlegende Forschungsarbeit Friedrich Perzynskis wird von Weihe kaum berücksichtigt.⁴⁷

Weihe beschäftigt sich in seinen Thesen zu den „*Nō*-Masken“ ausführlicher mit möglichen Strukturierungen, wobei er die bekannten japanischen Typologien, die in dieser Arbeit noch vorgestellt werden, nicht einführt. Die Larve *Zō-onna* aus der Sammlung des Zürcher Rietberg-Museums wird als einzige mit einem Photo und formaler Beschreibung vorgestellt (Weihe 2004: 253 ff.). Weihe erkennt, dass von „einer einheitlichen Strategie bei der Typenbezeichnung“ keine Rede sein könne, sieht die Ursache dafür vor allem in den eigenen Traditionen der Schulen des *Nō*.

Er irrt allerdings, in Bezeichnungen wie „*ko-omote*“, „kleine Maske“ eine Aussage über die Grösse der Larve enthalten zu sehen. Weihe thematisiert den ursprünglichen Freiluft-Charakter der *Nō*-Aufführungen und ihr Verhältnis zur Beschaffenheit der Larven, gegen die griechische Larven „geradezu plump“ wirkten und ihn eher an die „überdimensionierten Ganzkopfmasken des *Gigaku*“ erinnerten. „Die starre Holzmaske des *Nō*“ ersetze die Mimik des Schauspielers, allerdings sei „es möglich, der Maske durch bestimmte Haltungen und die damit verbundenen Lichtwechsel einen anderen Ausdruck zu geben. Die Masken sind zudem ‚mimetischer‘ gearbeitet als die Masken der Tragödie oder der *Commedia* mit ihren vergrößerten oder karikierten Gesichtszügen. Der Unterschied liegt in der Wirkungsabsicht der Masken. Die griechischen Masken waren auf Fernerkennung hin konzipiert, während die Maskenfiguren der *Commedia dell'arte* parodistisch angelegt waren.“ (Weihe 2004: 256)

Um seine Hauptthese in diesem Abschnitt des Buches zu untermauern kommt Weihe zu der Aussage, dass in den Larven des *Nō* sich „auch unmittelbar das Repertoire der Stücke“ manifestieren würde, wohingegen bei der *Commedia dell'arte* „die Maskenfiguren“ ein „nahezu unveränderliches Gerüst“ bildeten, dem „sich die Szenarien anzupassen haben“. Weihe scheinen die Grundmasken des *Nō* nicht vertraut, diese sind bisher auch in den westlichsprachigen Übersetzungen nicht derart gekennzeichnet worden. Zugleich führt Weihe mit dem Begriff „Maskenfiguren“ eine Konstruktion für „Masken“ ein. Die „Masken des römischen Pantomimus“ seien wohl im europäischen Theater „am ehesten“ mit den „*Nō*-Masken“ zu vergleichen. Sie wären von einem Schauspieler bestritten worden, „der durch häufigen Maskenwechsel verschiedene mythologische Figuren vorführte“.

⁴⁷ Nicht nur Perzynski wird hier falsch geschrieben, auch Wilhelm Blassen, der sich mit den *Kata*, den Bewegungsmustern des *Nō* beschäftigte und damit wesentlichen Elementen der Maske, wird namentlich entstellt.

Auf Basis einer Interpretation des Schriftzeichens für Nō, das „Können“ bedeute, kommt Weihe zu der Ansicht, dass der Akteur des Nō sich mit dem Erlernen der anspruchsvollen Körper- und Stimmtechnik vor allem das Gegenteil von Improvisation, „das Vermögen nämlich, die ästhetischen Regeln genau zu befolgen“ aneigne, wohingegen „dem Commedia dell'arte-Spieler Kunstfertigkeit und Spontaneität abverlangt“ würden, „die Fähigkeit zu improvisieren also“. ⁴⁸

„Die Maske“ sei „eine doppelte Unterscheidung, sie schafft eine materielle Unterscheidung zwischen Schauspieler und Rolle, und sie unterscheidet durch ihre Materialität die Figur von der Wirklichkeit. Sie betont somit in zweifacher Weise das Künstliche. Nun liegt das Wesentliche eben darin, diese Künstlichkeit zu überwinden und als Natürlichkeit zu präsentieren. Hana bringt diese Paradoxie des Nō-Theaters auf den Begriff.“

Weihe interpretiert hier etwas stark, denn von der Ausstellung einer Natürlichkeit, wie sie das bürgerliche deutsche Theater im 18. Jahrhundert gerade durch die Überwindung der Masken, die „Vertreibung des Hanswurst“ anstrebte, kann im Nō-Theater keine Rede sein. Alle Masken, Figuren sind, das wird schon durch die Bühne als anderer Ort deutlich ausgestellt, nicht von dieser Welt des Zuschauers, sondern von einer anderen.

Die Masken erscheinen auf der Bühne, der Akteur ist ihr Träger, stellt sie vor. So ist auch die bei Weihe folgende Interpretation des Begriffs *Hana* (Blüte) bei Seami als Teil einer „ausgeprägten Naturmetaphorik“ (Weihe 2004: 261) des Nō insofern nicht anzuerkennen, als sich mit dem im Grunde Präsenz, also höchste Meisterschaft der „Künstlichkeit“, des künstlerischen Könnens, schlicht des Nō, beschreibenden Begriff *Hana* eben kein „Natürlichkeitsanspruch, der in diametralem Gegensatz zu dem hochgradig strukturierten und konventionalisierten Aufführungsstil insgesamt“ erkennen lässt, wie Weihe meint, sondern schlicht die „arte“ der *Commedia*, die Kunst des Akteurs, die auch in der italienischen Renaissance sich den auf den Leib geschriebenen Ästhetisierungen, den Zurichtungen einer zweiten Natur, einer Kultur auf den ursprünglichen, den ersten, den beseelten Leib mit allen Mitteln des körperlichen Diskurses entgegensetzte, wie Münz und Baumbach wortreich herausarbeiteten. Das *Sarugaku no Nō* ist eine Verfeinerung der *Sarugaku* für die repräsentativen Zwecke des *Shōguns* und seiner Feste. Die Rhetoriken in Japan und Italien sind eng miteinander verwandt, da gibt es keine Paradoxie, nach der

⁴⁸ Diese Beobachtung Weihes hat richtige Aussagen, aber auch die *Commedia all'improvviso* (*Commedia dell'arte*) verlangt wie jede Kunst, die Improvisation, im Sinne Invention aus Erlerntem, ist, man denke an Tanz oder Musik, eine grundlegende Technik, die oft langwierig und mühselig zu erlernen ist. Zudem sind die Nō-Aufführungen trotz ihrer scheinbar starren Konventionen bei genauer und regelmäßiger Beobachtung durchaus verschieden angelegt in ihrer Interpretation. Insofern sind die Gemeinsamkeiten im Kunstcharakter des italienischen und des japanischen Maskentheaters sehr viel grösser als oberflächlich aufscheinende Differenzen. Die *Commedia all'improvviso* kann heute nicht mehr in ihrer historischen Gestalt erlebt werden, das gilt auch für Nō und *Kyōgen*. *Kyōgen* thematisiert Weihe nicht.

Weihe aber, dem Titel seines Buches nach, suchen muss. Die Paradoxie läge in einseitiger Betrachtung des japanischen Maskentheaters nur als *Nō*-Theater, unter Auslassung der hier vorgestellten *Dainenbutsu-Sarugaku*, des *Kyōgen* des *Nō* und anderer Formen.

Weihe zieht eine Parallele zu Kleists Konzept des Marionettentheaters, in dem der ideale Schauspieler entweder gar kein Bewusstsein habe, wie eine Marionette oder reine Reflexhaftigkeit wie ein Bär. Erst in diesen beiden Grenzbereichen außerhalb des Bewusstseins werde wahre Anmut freigesetzt. In der Tat „ähnelte Kleists Grazie [...] dem Konzept des *yūgen*.“, von Oscar Benl als „Ideal der die Darstellung [monomane, TG] beherrschenden Anmut“ übersetzt. Weihe erscheint der „*Nō*-Schauspieler“ als „Verbindung beider Extremzustände“ Bär und Marionette (Weihe 2004: 262 ff.):

Indem er sich dem szenischen Regelwerk unterordnet – so wie Kleists Marionette dem „Puppenführer“, der die Rolle eines ästhetischen Drahtziehers oder Manipulators innehat – und dieses vollkommen verinnerlicht, versetzt er sich in den Stand, sich auf der Bühne rein intuitiv verhalten zu können – wie Kleists Bär. Für diesen anzustrebenden Zustand des Schauspielers hält die Ästhetik des *Nō* den Begriff *mushin* bereit, das Nicht-Bewusstsein, das den Schauspielers gleichsam in der eigenen Selbstvergessenheit leitet.

Dieser gute Gedanke Weihes wird, was die Verbindungen der Puppen und Marionetten zwischen Deutschland und Japan angeht, auch in der Dissertation von Tawada Yoko angeschnitten (Tawada 2000).⁴⁹ Zudem ist der Puppenbegriff bei Seami zentral bei der Definition der Grundmasken des *Nō* in den Schriften *Shikadō-sho* und *Nikyoku-santai-ningyō-ezu*, was Weihe aber aufgrund des Mangels an wort- und sinngetreuen Übersetzungen nicht wissen kann.

Mushin 無心 scheint zudem ein Zustand zu sein, der ganz eng zu den buddhistischen Quellen des *No* führt, wie Weihe nicht anmerkt. Insofern *mushin* ein Zustand ist, der auch in der Meditation zu erreichen ist, als ein Zustand menschlichen Lebens jenseits des Ego, jenseits des (immer selbst verursachten) Leidens.⁵⁰ Die Larven und Masken des *Nō* lassen sich ohne ihren religiösen Hintergrund, ihre Quellen in Buddhismus und *Shintō* kaum verstehen. Weihe klammert das hier aber aus und meint die „*Nō*-Maske als Komponente einer Bewusstseinstchnik“ zu „begreifen, die gerade dadurch, dass sie paradoxerweise die Oberfläche durchdringt und überwindet, sich vollkommen auf das Oberflächliche

49 Tawada legt als gebürtige Japanerin den Fokus ihrer Arbeit auf den europäischen Kulturkreis: E. T. A. Hoffmann und Walter Benjamin stehen im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit. Auf japanische Kontexte wird nur kurz mit einem Hinweis auf die Bunraku-Puppen verwiesen, jedoch mit einem Zitat aus Roland Barthes' *Reich der Zeichen*. Insofern können aus dieser Arbeit leider keine neuen Erkenntnisse für den hier untersuchten Zusammenhang gewonnen werden.

50 *Mushin* wird vor allem im zweiten Buch des *Kagyō* (Spiegel der Blüte) angeführt, Benl übersetzt es auch als „den Bereich des Nicht-Herzens“ (Benl 1961: 108). Dabei scheint er Böhner zu folgen, der im Rahmen des *Mushin no Nō* auch vom „Nicht-Herz-Nō“ spricht, gleichzeitig auf *Mu* und seine Bedeutung im *Zen*-Buddhismus verweist. Wobei er nicht breit belegt, warum gerade Seami so stark vom *Zen*-Buddhismus beeinflusst sein soll, was bei Zenchiku zweifellos der Fall ist. (Böhner 1954: 54 ff.). In seiner Klärung der Grundbegriffe des *Nō* verweist Benl zudem darauf, dass *Nō* aus dem „Geist des Mahāyāna-Buddhismus“ schöpfe (Benl 1961: 17). D. V. scheint aber auch die Übertragung von *Mushin* als „egoless“ möglich, ähnlich wie es unter anderem im *Zen*-Buddhismus als „absolute Gelassenheit“, „völliger Gleichmut“ verstanden wird, der das Ziel aller Meditationspraxis ist, die von Indien ihren Ursprung nahm, in Hinduismus, dann Buddhas Lehren.

einlässt.“ Das Augenmerk Weihes richtet sich auch auf „das Anlegen der Maske“ im „so-
genannten Spiegelzimmer (*kagami-no-ma*)“:

Zuerst packt der Shite seine Maske aus, hält sie vor sich hin und betrachtet sie von vorn. Dann setzt er sie, vor einem großen Spiegel sitzend, sorgfältig auf und betrachtet nun sein maskiertes Gesicht. Er konzentriert sich so lange auf sein Spiegelbild als maskierte Figur, bis er sich gleichsam darin verliert.

Obwohl diese Beschreibung auf die Selbstaussage des Spielers Takabayashi Kōji in einem Interview mit Monica Bethe zurückgeht,⁵¹ sollte wohl ergänzt werden, dass mit dem Betrachten der Larve durch den Akteur, der sie zuvor aus einem Spektrum von möglichen Larven ausgewählt hat und damit bereits eine Interpretation von Maske und Figur vollzieht, auch ein Begrüssen verbunden ist. Der finale Blick in den Spiegel, nach der Verwandlung durch das Anlegen von Theaterkleid und schliesslich der Larve, kann als ein „sich verlieren im Spiegel“, als Abschluss der Verwandlung begriffen werden, die eine Überwindung des ganz persönlichen Egos des Akteurs notwendig mit einschliesst. Der Akteur macht sich zum Instrument der Maske, bringt seinen Leib zum Klingen, Leuchten und Blühen.

Diese Verwandlung ist nicht die einzige Möglichkeit, wie die abweichende Praxis der *Dainenbutsu-Sarugaku* belegt. Dort tragen alle Akteure Larven, es gibt kein spezielles „Spiegelzimmer“ und durch das Tragen eines weissen Larventuches unter der Larve wird das Ablegen der Persona, des Privaten noch eindringlicher vollzogen als im Nō. Platz- und auch Zeitmangel lassen die Verwandlung eher zu einem „Harlekingsprung“ werden, einer von Spieltechnik erfüllten Professionalität, deren spirituelle Energie und Disziplin aus anderen Quellen schöpfen muss, durchaus direkt aus der Glaubenspraxis der Tempelgemeinde, als aus einem Ritual der Verwandlung vor dem Spiegel. Die Zeremonie im Spiegelzimmer des Nō ist auch als eine Ästhetisierungsstrategie des Nō in der Edo-Zeit zu begreifen, die sich mit der Weiterentwicklung der Bühnenarchitektur vollzog und das Larvenprivileg für wenige Akteure fundamentierte.

Der Schauspieler verinnerliche sein Spiegelbild, das der Zuschauerperspektive entspreche und trete damit in der Vorstellung vor das reale Publikum. Die Vorbereitung im Spiegelzimmer scheine mit Lacans *Spiegelstadium* übereinzustimmen, das er für die Herausbildung der *Ichfunktion* beim Kleinkind verantwortlich mache. (Weihe 2004: 265):

Allerdings ist der Schauspieler im Spiegelzimmer im Gegensatz zum Kind maskiert. Man müsste daher eigentlich von der „Ichfunktion“ der Figur sprechen. Dennoch trifft auch auf diesen Sachverhalt zu, was Lacan beim Spiegelstadium als „Identifikation“ definiert, also „eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“. Das lässt sich auf die Situation des Nō-Shite übertragen, das eigene Bild als Maskierter ist Auslöser für die innere Verwandlung zur Rollenfigur. [...]

Statt als Hineinversetzen in die Figur könnte man das Vorbereitungsritual des Hauptdarstellers im Spiegelzimmer auch anders deuten: nicht als Identifikation mit dem Spiegelbild, vielmehr mit dem Spiegel selbst, das heißt mit der Außenperspektive. [...] Bei Zeami soll der Schauspieler nicht der Natur, sondern sich selbst einen Spiegel vorhalten. Er soll sich gewissermaßen aus dem Spiegel wie sein eigener Zuschauer

⁵¹ Allerdings wird *Okina* thematisiert, das strukturell deutlich älter ist als das Nō und daher nur bedingt damit verglichen werden kann. Die Verwandlung in den Geist einer jungen Frau beispielsweise oder jene der *Shirabyōshi*-Tänzerin in die Teufelin in der Tempel-Glocke von *Dōjōji* sind andere.

selber beobachten. Der Schauspieler muss sich vor seinem geistigen Auge ständig so sehen können, wie ihn das Publikum sieht; er betrachtet sich selbst mittels seines Vorstellungsbildes, des erinnerten Spiegelbildes. [...]

[Seami, TG] erklärt, wie er seine paradoxe Anweisung an die Schauspieler, die „Augen schauen nach vorne und der Geist schaut von hinten“, verstanden wissen möchte. Zeami unterscheidet zwischen dem äußeren (sinnlichen) und dem inneren (geistigen) Auge des Darstellers. Während er nach vorne blickt, soll er sich vorstellen, wie seine Bewegungen wirkten, wenn er sich selbst beim Spielen von hinten sähe.

Diese von Weihe als „innere Selbst-Distanzierung“ und „Doppelperspektive von innerem und äußerem Bild“ beschriebene Haltung des *Nō*-Akteurs auf der Bühne entspricht genau der buddhistischen Lebensweise im Sinne einer permanenten Meditation, also der Wahrnehmung des Augenblicks, wie er wirklich ist, durch die gleichzeitige Beobachtung der inneren Vorgänge im Körper, der Gefühle, Regungen, Schmerzen. In der Sitzmeditation geduldig erlernt, ist die permanente Meditation das Endziel für ein nach Auffassung des historischen Buddha Siddhartha Gautama von Leiden befreites Leben, nah an vollkommener Selbsterkenntnis und Erlösung. Dieses Konzept, des edlen achtfachen Pfades mit seinen drei Elementen hat sich über die religiösen Quellen des *Nō* tief in die Spielpraxis und Spielphilosophie hinein geschrieben, auch wenn Weihe das nicht benennt.

Eine Parallele zum *Nō* sieht Weihe in „Brechts Gedanken des Zeigens der Rolle“, das verwundert nicht, war Brecht doch auch vom *Nō* beeinflusst, soweit es ihm von seinen drei Larven und aus spärlicher Literatur vertraut war, lernte aber auch Mei Lanfang kennen. Die „Maske“ sei:

Im *Nō* das Mittel, um beide Perspektiven miteinander zu verbinden; die Maske erlaubt es dem Spieler, hinter der Rolle abzutreten und sich wie ein Zuschauer sich selbst gegenüber zu verhalten. Ort dieser Paradoxie ist das Spiegelzimmer, das ja dem Shite als Vorbereitungsraum dient und von den wirklichen Zuschauern nicht eingesehen werden kann. Die Aufführung könnte mithin als Aufgabe und Herausforderung gedeutet werden, diesen paradoxen Sachverhalt zu überwinden. Im *Nō* sei alle Kunst, die äußerlich bleibe, zu verachten, schreibt Zeami in seinem Traktat *Shikadō*. Im Grunde lässt sich mit dem Vorgang der Verinnerlichung, der im Zusammenhang mit der Begriffsgeschichte von *persona* dargestellt wurde, ein ästhetisches Grundprinzip des *Nō* beschreiben. Die äußere Maske wird zur Person selbst. War dies bei der Begriffsgeschichte ein langer historischer Prozess, so läuft er im Spiegelzimmer des *Nō*, zumindest konzeptionell, in kurzer Zeit ab. Bezeichnend ist dabei, dass es ausdrücklich um Wahrnehmungsprozesse geht und kaum von Gefühlen die Rede ist. Der Schauspieler soll sich durch die Maske ausdrücken, nicht durch Gefühle. Es geht um die Verinnerlichung des Wirkungsprinzips, nicht um die emotionale Einstimmung auf das Schicksal der Figur wie beim *method acting*. Der Shite soll sich die Maskenfigur zunächst als Erscheinungsform bewusst machen, um hernach auf der Bühne diese Form zu sein. Der Schauspieler ist hier mit dem Tänzer in der europäischen Tradition vergleichbar, der unter dem Kontrollblick des Spiegelsaals, das heißt der Selbstkontrolle, seine Tanzfiguren übt.

Weihes Versuch, das *Nō* nun seiner Theorie anzupassen, muss hier deutlich scheitern, denn zwischen Person und Maske gibt es im *Nō* keine Differenz, beides ist „Maske“, ebenso ist „Maskenfigur“ einfach „Maske“ und keine „Form“ auf der Bühne.

Zugleich darf nicht unterschlagen werden, dass unter „Maske“ am Theater heute vor allem die Arbeit des Maskenbildners an den Schauspielern verstanden wird, die „in der Maske“ vor dem Spiegel auch verwandelt werden, in „Charaktermasken“, Personen vielleicht. Allerdings haben diese mit den Masken im Sinne von Geistern, Gespenstern oder anderweltlichen Wesen wenig zu tun und es werden kaum Larven verwendet.

Zudem vernachlässigt Weihe in seiner Betrachtung die japanische Ikonographie, die Bildwelten, die Symbole, die im *Nō* aus verschiedenen Quellen der Literatur, der Musik und bildenden Kunst zu einer neuen Synthese gebracht werden, die, um mit Roland Barthes zu sprechen einer *écriture* entspricht und die Zuschauer zum Lesen einlädt.

Ähnlich wie das Jahrhunderte später entstandene Puppentheater *Bunraku* evoziert *Nō* mit seinen Masken ohne eine Emotionalisierung des Akteurs selbst durch die technisch hervorgebrachten Sinneseindrücke Emotionen beim Publikum, es geht gar nicht darum, dass der private Akteur sein Innerstes vor einem Publikum ausschüttet.

Seami schlage „eine Art Gefühlsüberdruck vor“, „die äußeren Bewegungen im Verhältnis zu der vorhandenen inneren Erregung bewusst zu drosseln. So trete die Emotion als Funktion des Körpers in Erscheinung und bewege die Zuschauer.“ (Weihe 2004: 268)

Laut Sang-Kyong Lee bedeute *Shite* „Absicht des Darstellers“, dabei ist „der Macher“, der Protagonist die richtige Übersetzung, so dass Weihe fälschlich schlussfolgert, die Erwartungshaltung der Zuschauer bestimme dessen Absicht. Die Auseinandersetzung mit dieser Erwartungshaltung ist elementar, daher Seamis umfangreiche Auseinandersetzungen um *Yūgen* und *Hana*, allerdings ist diese Kunst der Präsenz eine elementare, für alle Akteure, nicht auf Japan allein beschränkt, wie Weihe hier nahezulegen scheint.

Weihe nimmt mit seinen Thesen, mit der ganzen Konstruktion seines Buches, gewissermaßen eine Gegenposition zu Münz' und Baumbachs Theorien zu Maske ein, indem er Maske und Larve weitgehend undifferenziert gleichsetzt, dabei einem kulturwissenschaftlichen und philologischen Mainstream das Wort redet, ohne tieferes Verständnis der theaterpraktischen oder auch theaterhistoriographischen Zusammenhänge und Hintergründe erkennen zu lassen. Auch die Larven seiner Schweizer Heimat und ihre lokalen und religiösen Hintergründe scheinen ihm fremd. Vielleicht hat er sie nicht thematisiert, weil sie noch relativ klar als „Larven“ bekannt sind.

Weihes Werk schliesst neue Zusammenhänge auf, zugleich lässt es eine grundlegende Verknüpfung und Differenzierung der elementaren Begriffe für Maske und Gesichtsmaske, die damit verbundene Praxis und andere Teile des Forschungsstandes zum Thema, vermissen.

Weihe gelang es, sich mit seiner Studie für das Thema „Maske“ berührende Sonderausstellungen, Gesprächsrunden oder Vorträge zu empfehlen.⁵²

52 Für die 2009 in Wien abgehaltene Ausstellung *Wir sind Maske*, zu der auch ein umfangreicher Katalog erschien, ist Weihe als Ratgeber und Vortragender prominent eingebunden worden, obwohl die italienischstämmige Kuratorin mit einem breiteren, die Differenz von Larven und Masken wahrnehmenden Ansatz, die Ausstellung mit Objekten und Kontexten aus aller Welt gestaltete. Für die vorliegende Arbeit waren daraus ausser Bildquellen keine neuen Erkenntnisse zu ziehen.

Münz und Baumbach konzentrieren sich auf die Masken, nehmen aber die Larven nicht in Abgrenzung oder im Besonderen in den Blick, trotz umfangreicher ikonographischer Studien findet keine systematische Beschäftigung mit Larven, ihren Typologien oder auch dem Verhältnis von Larven und Masken statt.

2. SEAMIS SCHRIFTEN – THEATERHISTORIOGRAPHISCH BETRACHTET

2.1. MASKE BEI SEAMI

Der Komplex um Maske und Larve wird in drei Hauptwerken Seamis entwickelt, die im folgenden ausführlicher vorgestellt werden sollen. Seami Motokiyo (1363-1443?) gilt als der erste Ästhet des *Sarugaku-no-Nō*, da er in einem umfassenden Werk verschiedener Schriften die besondere Kunst des *Nō* und ihren Anspruch, ihre Herkunft programmatisch formulierte. Auch die ersten *Nō*-Stücke wurden von ihm notiert.

Zugleich war Seami der Sohn von Kan'ami (1333-1384), einer eindrucksvollen und inspirierten Schauspielerpersönlichkeit. Beide wurden 1375 bei einem Gastspiel in *Kyōto* durch den Shōgun Ashikaga Yoshimitsu für sich entdeckt und zu privilegierten Hofschauspielern befördert. Yoshimitsu war der dritte *Shōgun* seiner Familie und führte selbst noch zahlreiche Kriege, um seine Herrschaft gegenüber dem Südhof zu verteidigen.

Dabei suchten die Ashikaga auch eine Hofkultur zu etablieren, mit der sich die *Shōgun* selbst vor den Kaisern des Nordhofs, Go-Enyū (1371-1382) und Go-Komatsu (1382-1412), repräsentativ als gebildete und gesittete Herrscher in Szene setzen konnten.

Seami erfuhr als Knabe von zwölf Jahren nicht nur eine umfassende Protektion durch den *Shōgun*, er wurde auch durch den berühmten Hofadeligen und Dichter Nijō Michihara (1320-88) erzogen und gebildet und konnte so die Überlieferungen seines verehrten Vaters und die lange Tradition dieser Spieler, von der die Schule der beiden nur eine von sehr vielen in der Region war, festhalten. Seami steht als Akteur an der Grenze zwischen *kuden* 口伝, oraler Tradierung, und der *hidensho* 秘伝書, der geheim überlieferten Schriftkultur im Theater des Sarugaku.

Das *Kyōgen* wird in den Schriften Seamis nur gelegentlich benannt, obwohl *Kyōgen* begrifflich bereits um 1334 erstmals nachgewiesen wurde (Omote and Amano 1987: 383), im Kontext eines Festspiels mit Bergasketen auf dem für den *Shugendō* wichtigen Berg *Hiei-san* 比叡山 bei *Kyōto*. Die schriftliche Fixierung des *Kyōgen* setzt erst mehr als 150 Jahre später, in der ausgehenden Bürgerkriegszeit kurz vor der Reichseinigung ein. Ein zentrales Werk in diesem Zusammenhang ist die *Scenari*-Sammlung des *Tenshō-Kyōgen-bon* 天正狂言本, die von Scholz-Cionca in ihrer Habilitation ausführlich im Vergleich zum mehr als 50 Jahre später entstandenen *Tora'akira-Kyōgenbon* 虎明狂言本 analysiert und vorgestellt wurde (Scholz-Cionca 1998).

Seamis Hauptschrift ist das *Fūshikaden* 風姿花伝 / *Kadensho* 花伝書, die lange geheim gehaltene Schrift von der *Überlieferung der Blüte*. Die dort vorgestellte Maskenkonzeption, die nichts mit einer Larven-Systematik zu tun hat, soll hier erstmals explizit vorgestellt werden. In einer später entstandenen kleinen Schrift, *Shikadō-sho*, exemplifiziert Seami die Grundmasken des *Nō* und ihre Variationen. Im *Sarugaku-Dangi*, der sehr umfangreichen Überlieferung des 66 Jahre alten Seami, diktiert ab 1430 (Eikyō 2) dem zweiten Sohn Motoyoshi, der als *Taikō*-Trommel-Spieler aktiv war, kommt Seami schließlich auf die Larven selbst zu sprechen. Diese Passage wird von Larvenforschern regelmäßig als die älteste erhaltene Quelle dieser Art zitiert. Sie gab massgeblich die Struktur für die Überlieferung alter Larven, die Namen alter Schnitzer und die früh bekannten Larventypen vor.

2.2. ZU DEN URSPRÜNGEN DES NŌ: SEAMIS *FŪSHIKADEN*

In seinem ab 1400, rund zwei Jahrzehnte nach Kan'amis Tod, entstandenen Hauptwerk *Kadensho* [*Überlieferung der Blüte*], heute richtig *Fūshikaden* genannt, leitet Seami gleich zu Beginn des ersten Buches die Ursprünge des *Sarugaku no Nō* folgendermaßen her (Benl 1986 : 31f.):

Sucht man nach dem Ursprung des Sarugaku-Ennen, so sagt man, er liege im Lande Buddhas, oder es heißt, diese Kunst sei seit dem Götterzeitalter so überliefert worden. Da diese Zeiten aber weit in der Vergangenheit liegen, können wir ihre ursprüngliche Art nicht in Erfahrung bringen. In der Form, wie wir das Sarugaku heute lieben, geht es jedenfalls auf die Sechshundsechzig Darstellungen zurück, die zur erlauchten Zeit der Kaiserin Suiko der Kronprinz Shōtoku von Hata no Kōkatsu schaffen und als Sarugaku zur Befriedigung des Landes und zur Unterhaltung der Menschen aufführen ließ. Die folgenden Generationen haben lyrische Naturschilderungen darin verwoben und diese zu den Mittlern der Kunst gemacht. Die Nachkommen der Kōkatsu, die diese Kunst einander überlieferten, wurden mit Ämtern an den Schinto-Tempeln von Kasuga und Hie betraut; noch heute ist das Geschlecht in Yamato und Ōmi eifrig bei der Ausübung des heiligen Amtes an den beiden Tempeln.

Seami stellt durch diese Schilderung eine Nähe seiner Spielerfamilie zur Zeit der Formierung des frühen Japan, *Yamato*, im 6. Jahrhundert her. Die Kaiserin Suiko (592-628) lud Menschen aus dem asiatischen Festland nach Japan ein, der Prinz Shōtoku Taishi (574-622) bemühte sich vor allem um die Verbreitung des Buddhismus in Japan.

Dabei wanderten vor allem Chinesen, *Aya*, und Koreaner, *Hata*, in Japan ein (Lewin 1962). Hata no Kōkatsu⁵³ wäre demnach koreanischen Ursprungs, allerdings deutet die Verbreitung nichtasiatischer Gesichtsformen und die nur lautlich transkribierten, aber se-

⁵³ Hada no Kōkatsu 秦河勝 ist, nach einer Anmerkung von Omote / Katō (Omote 1974), ein im Dienste des Shōtoku-taishi stehender Mönch gewesen, der, wie Seami an anderer Stelle ausführt, auch die 66 *Larven* für die 66 *Tänze* im Auftrag von Shōtoku geschnitzt haben soll. Die wörtliche Bedeutung des Namens ist *Hada*, der aus Korea stammende, *Kōkatsu*, der auf dem Fluss angespült wurde. Kōkatsu soll ein sehr großes Talent gewesen sein, daher wird mit seinem Namen auch eine Moses' Ursprung ähnliche Legende verbunden, nach der er als Baby in einem Körbchen auf einem Fluss dahin trieb und von Angehörigen des Hofes, die ihn fanden, aufgezogen wurde. Vielleicht sollte die Legende die koreanische Herkunft verschleiern, vielleicht war er wirklich ein Waisenkind. Der Beiname *Hada* (*Hata*) ist in gleicher Schreibweise noch bei den Akteuren der Konparu-Ryū zu finden, die ihre Abstammung auf ihn zurückführen. So auch in der Frauenlarve *Ko-omote Samidare-Tsuki* (OAs02544, auf Titel der Arbeit) in der Leipziger Sammlung, die als Inschrift *Hada Takeda Konparu Ujiteru* trägt. Beispiele dafür sind selten, aber auch in anderen Sammlungen belegt. So eine Larve im Katalog *Komen-no-bi*, mit gleicher Inschrift, eine *Ko-omote*, die in Privatbesitz in Kyōto sein soll.

mantisch wenig Sinn machenden Namen einiger japanischer Larven wie Beshimi und Kentoku auf weit über Asien, bis nach Europa weisende Ursprünge der eingewanderten Neujapaner hin, unter denen auch zahlreiche Akteure waren (Ōyama 1966). Die angesprochenen *Sechsendsechzig Darstellungen* lassen sich als ein initiales Fest verstehen, mit dem die Etablierung eines höfisch geförderten Festtheaters und religiöser Ämter an Tempeln und Schreinen als im Verlauf gewissermaßen erbliche Titel verbunden waren.

Im vierten Buch des *Fūshikaden*, Religiöse Feiern, kommt Seami noch einmal auf die Ursprünge zu sprechen (Benl 1986: 57f.):

Dies war der Anfang des Sarugaku der Götterzeit: Als sich die erhabene Göttin Amaterasu in der himmlischen Felsenhöhle verbarg und es auf der Erde finster wurde, versammelten sich, angefangen mit dem Sohne des Mondgottes, Shimanemi no Mikoto, alle Götter auf dem Himmlischen Kagu-Berge und führten in der Absicht, das Herz der erhabenen Göttin zu versöhnen, ein Kagura auf und begannen ein Seinō. Aus der Schar der Götter trat dann Ama no Uzume no Mikoto hervor, einen mit Bastfasern behängten Sakaki Zweig in der Hand, und gab, Lieder singend und mit den Füßen dröhnend, in göttlich ekstatischem Stampfen einen Singtanz zum besten. Als die erhabene Göttin leise ihre Stimme vernahm, öffnete sie die Felsenhöhle ein wenig, und da wurde das ganze Land wieder licht, und die Gesichter der Götter erstrahlten hell. Diesen Tanz kann man den Anfang des Sarugaku nennen. Ausführlich berichtet darüber die mündliche Überlieferung.

Nachdem in Buddhas Land der reiche Shudatsu die Gion-Klausur erbaut und Buddha gewidmet hatte, hielt Buddha gerade darin eine Predigt, als Daiba zehntausend Ungläubige herbeiführte und, mit Bastfasern behängene Zweige und Bambusblätter schwenkend, tanzen und laut singen ließ. Da war es für Buddha schwer, eine Predigt zu halten. So gab er dem Sharihotsu mit den Augen ein Zeichen, und jener stellte, von Buddha-Kraft erfüllt, in dem rückwärts gelegenen Raum Trommeln und andere Musikinstrumente zusammen, und es wurden nun mit der Klugheit des Anan, der Weisheit des Sharihotsu und der Beredsamkeit des Furuna Sechsendsechzig Darstellungen aufgeführt. Als die Ungläubigen die Flöten- und Trommelmusik vernahmen, versammelten sie sich an der hinteren Tür, und weil sie zusahen, hörten sie auf zu lärmern, so dass Buddha seine Predigt halten konnte. Damit begann in Indien diese Kunst.

Buddhistische Lehren mit Schauspiel, Flöten- und Trommel-Musik einem (gläubigen) Publikum nahe zu bringen, ist nicht zur Funktion des *Sarugaku no Nō* geworden, aber in den *Dainenbutsu-Sarugaku*, wie im zweiten Teil der Arbeit auszuführen sein wird, in der Strömung des *Yūzū-Dainenbutsu* zu einer ganz eigenen Blüte gelangt.

Seami setzt seine Herleitung der Ursprünge fort, in dem er den Bezug zu Japan herstellt (Benl 1986: 58f.):

In Japan kam zur erlauchten Zeit des Kimmei-Tennō, als in der Provinz Yamato der Fluß Hatsuse über seine Ufer trat, ein irdener Krug den Oberlauf herabgeschwommen. Einige Höflinge nahmen ihn in der Nähe des Kryptomerien-Tempeltors von Miwa auf.

Darin lag ein kleines Kind. Sein Gesicht war zart und schön wie ein Juwel. Man hielt es für ein vom Himmel herabgestiegenes Wesen und berichtete darüber an den Palast. In der Nacht erschien dem Tennō das kleine Kind im Traum und sprach: ‚Ich bin die Wiedergeburt des ersten Kaisers des Reiches Shin. Weil ich von früheren Geburten her Verbindungen mit dem Sonnenreich habe, bin ich hier erschienen.‘ Der Tennō war erstaunt und ließ das Kind zu sich bringen. Je mehr der Knabe heranwuchs, desto machtvoller wurde sein Geist, und schon mit fünfzehn Jahren wurde er in den Ministerrang erhoben. Der Tennō verlieh ihm den Familiennamen Shin. Das Schriftzeichen Shin wird (japanisch) Hata gelesen, und es handelt sich bei Hata no Kōkatsu um eben diesen Mann. Als zu erlauchten Zeit des Kaiserlichen Kronprinzen vielerlei Wirrnis in der Welt entstand, befahl dieser, früheren glückhaften Beispielen im Götterzeitalter und in Buddhas Lande folgend, dem Kōkatsu, die Sechsendsechzig Darstellungen [roku-jū-roku ban no monomane, TG] aufzuführen. Gleichzeitig stellte er selbst die Masken [roku-jū-roku bun no omote, TG] zu diesen Sechsendsechzig Spielen her und übergab sie jenem.

Hata (hada) wird der Beiname vieler Sarugaku-Spieler sein, die sich auf diese mythische Herkunft beziehen. Die 66 *Larven*,⁵⁴ ihre Fertigung durch Shōtoku-taishi und die Übergabe dieser Larven an den Spieler Hata no Kōkatsu als Amt und Auftrag, mit Tanz und Musik das Übel zu vertreiben, markieren auch funktional diesen Beginn.

Es sei auch bemerkt, dass bei Seami ganz selbstverständlich zuerst aus shintōistischen Mythen zitiert und dann vom *Tennō*, dem obersten Priester des *Shintō*, buddhistische Spiele zur Wiedererlangung der Ordnung herangezogen werden. Der Synkretismus von Buddhismus und *Shintō*, der erst in der Moderne durch die *Meiji*-Restauration und die Konstruktionen des *Staats-Shintō* in zwei voneinander unabhängige Glaubenswelten zu zerteilen versucht wurde, ist hier in seiner frühen Zeit noch sehr verwoben. Gerade Shōtoku-taishi trug viel zu diesem Synkretismus bei, gründete wichtige Tempel mit.

Die Herkunft des Hata no Kōkatsu wird von Seami mythisch verklärt, indem, statt einer koreanischen Einwanderung, die Moses' Geschichte ähnliche Legende erfunden wird.

Seami setzt die Schilderung der Vorgeschichte seiner Kunst fort (Benl 1986: 59):

Als dieser [Hata] die Spiele im Shishiden des Tachibana-Palastes veranstaltete, stellte sich die Ordnung im Lande wieder ein, und allerorts herrschte Frieden. Diese der Nachwelt überlieferte Kunst hieß ursprünglich Kagura, aber allmählich ließ man die linke Seite dieses Schriftzeichens fort, und nur die rechte Seite blieb bestehen. Da dieses (rechte) Zeichen als Kalenderzeichen Saru gelesen wird, gab man dem Spiel den Namen Sarugaku, und dies bedeutet: Freude mitteilen. Kōkatsu lebte unter den Kaisern Kimmei, Bitatsu, Yōmei, Sushun, Suiko bis zu dem Kaiserlichen Kronprinzen. Er überlieferte die Kunst des Sarugaku an seine Nachkommen, während er selbst - wie es Inkarnationen zu tun pflegen -, seine Spur verlöschend, ein Boot bestieg und von der Naniwa-Bucht in der Settsu-Provinz aus auf das Westmeer hinausfuhr, so wie der Wind es wollte. An der Bucht von Sakoshi in der Provinz Harima wurde er wieder ans Land getragen. Als die Leute das Schiff ans Ufer zogen und nachsahen, lag darin ein Geschöpf, das keinem Menschenwesen glich. Dieses behexte und verzauberte die Leute der Gegend und wirkte mannigfache Wunder. Als daraufhin die Bewohner der Bucht das Wesen als Gott verehrten, zog große Blüte ins Land. Wegen seines so heftigen Wesens gab man ihm den Namen Ōsake-daimyōjin [eigentlich: Taikō-myōjin (Große Wilde Gottheit)]. Noch heute gibt es Wundertaten dieses Gottes. Seinem ‚ursprünglichen Stande‘ nach ist es der Himmelskönig Bishamon. Als der Kaiserliche Kronprinz den aufständischen Minister Moriya zu unterwerfen suchte, bediente er sich, wie man erzählt, der Wunderkräfte des Kōkatsu und siegte. In der Hauptstadt des Friedens [eigentlich: Heian (Kyōto)] las Murakami-Tennō die von dem Kronprinzen selbst verfaßten ‚Aufzeichnungen über das Sarugaku-Ennen‘ und fand dort ganz deutlich ausgesprochen, dass das Sarugaku seinen Anfang im Götterzeitalter und in Buddhas Land genommen habe, die über das Gesshi-Land und China nach dem Sonnenland gebrachten ‚Narrenpossen und wunderlichen Reden‘ [Kyōgen-kikiyo] mithalfen, Buddha zu preisen und das Rad der Lehre zu drehen, damit sie böse Einflüsse vertrieben und Glück brachten. Die Aufführung des Sarugaku - so hieß es weiter - beruhige das Land, befriede das Volk und verlängere auch das menschliche Leben. Murakami-Tennō glaubte daher, man könne mit Hilfe des Sarugaku Segen für das Land erbitten, und da es gerade zu dieser Zeit unter den Nachkommen des Kōkatsu einen Mann namens Hata Ujiasu gab, dem diese Kunst überliefert worden war, ließ er durch ihn die Sechsendsechzig Darstellungen im Shishinden aufführen. Ferner lebte damals ein sehr begabter Mann namens Kinogo no Kami. Er war der Mann der jüngeren Schwester des Ujiasu. Mit diesem führte Hata Ujiasu das Sarugaku gemeinsam auf. Da die Sechsendsechzig Spiele [Rokujū-roku-ban] an einem einzigen Tage schwer zu bewältigen waren, wählte er später drei davon aus: Es waren dies Inazumi no Okina (Okina-men), Yotsugi no Okina (Samba-sarugaku) und Chichi no Jō. Was man heute unter den ‚Drei Zeremonial-Stücken‘ versteht, sind eben diese. Sie sind den drei Erscheinungsformen Buddhas nachgebildet. Die mündliche Überlieferung zu den ‚Drei Zeremonial-Stücken‘ findet sich in einem besonderen Buch. Von diesem Hata Ujiasu bis zu Mitsutarō sind es neunundzwanzig Generationen. Dies ist die Schule Emmani [Enman'i] der Yamato-Provinz. Eine Dämonenmaske, die Shōtoku-Taishi selbst gefertigt hat, das Bild des Gottes vom Schinto-Tempel von Kasuga sowie ein Teilchen von Buddhas Asche, diese drei von Ujiasu stammenden Schätze werden in dieser Familie stets weitervererbt. Wenn heutzutage beim Yuimae [Yuima-e] des Tempels Kōfukuji [Nantō-Kōfuku-ji] in Nara im Predigttempel eine Andacht gehalten wird, findet in der Speisehalle der Ennen-Tanz [Mai-Ennen] statt. Durch ihn werden

54 Im japanischen Originaltext (Omote 1996: 39) ist von *omote / men* 面 für Larve, und *monomane* 物まね für *Darstellung* (Benl), besser *Verwandlung / Inkorporierung* (T.G.), die Rede.

die Ungläubigen [Kedō (außerhalb des Weges stehende)] belehrt und böse Einflüsse [ma-en] besänftigt. Während dieser Zeit wird vor dem Predigttempel das Sūtra gelesen. Dies ist dem glückbringenden Beispiel der Gion-Klausen nachgebildet. Der Weihedienst am Schinto-Tempel in Kasuga und Kōfuku-ji-Tempel in Yamato [Yamato-no-kuni-Kasuga-Kōfuku-ji-Shinji] besteht in den am zweiten und fünften Tage des zweiten Monats dort stattfindenden Sarugaku-Spielen der vier Schulen, die den Beginn der religiösen Feiern des ganzen Jahres bedeuten. Sie sind Bittgebete um Frieden für das Land.

Vier Sarugaku-Schulen, die bei dem Schinto-Dienst am Kasuga-Tempel in der Provinz Yamato [Yamato-no-kuni-Kasuga-Goshinji-Aishitagau] mitwirken: Tohi, Yūsaki, Sakato und Emmani [Enman-i].

Drei Sarugaku-Schulen, die bei dem Schinto-Dienst am Hie-Tempel in der Provinz Ōmi mitwirken: Yamashina, Shimosaka und Hie.

Zwei Shushi-Schulen in Ise.

Drei Sarugaku-Schulen, die beim Fest des Ersten Monats am Hosshōji-Tempel mitwirken: [in Kawachi] Shinza, [in Tanba] Honza, [in Settsu] Hōjōji. Diese drei Schulen wirken auch bei dem Schinto-Dienst am Kamo- und Sumiyoshi-Tempel [Sumiyoshi-goshinji] mit.

Beim *Tachibana-Palast* handelt es sich um den im heutigen *Kyūshū* befindlichen *Asakura-Tachibana-Hironiwa-Palast*.⁵⁵ Wird schon bei der Herkunft der Kaiser, den alten Larven des *Gigaku* von koreanischen Ursprüngen gesprochen, so finden sich in diesen politischen Allianzen Bezüge für materiell belegbare Kulturkontakte.

2.3. DAS KOJIKI ALS ALTE QUELLE ZUR ENTSTEHUNG DES THEATERS

2.3.1. UZUMES TANZ

Die *Kojiki* [Aufzeichnungen alter Geschehnisse] wurden 712 niedergeschrieben und gelten als die älteste schriftliche Sammlung von Mythologie und Frühgeschichte Japans, ausgehend von der Erschaffung der Welt durch das Paar der Urgötter Izanami und Izanagi, deren bedeutende Kinder, die Sonnengöttin Amaterasu und ihr Bruder Susa-no-ō, teilweise Sturmgott und teilweise Trickster⁵⁶ sind. Nach einem Streit zwischen den beiden geht Susa-no-ō in die Unterwelt, Amaterasu zieht sich schmallend in ihre Höhle zurück und es wurde Nacht auf der Erde. Seami hat im *Fūshikaden* diese Szene als Beginn der *Kagura* und damit auch der *Sarugaku* beschrieben. Im *Kojiki* selbst ist die Szene sehr ausführlich dargestellt (Naumann 1996: 77f.):

Da nun versammelten sich die achthundert Myriaden Götter im Flußbett des Himmlischen Yasu-Flusses zu göttlicher Versammlung und ließen Omohikan no kami, den Sohn der Takamimusubi no kami, nachdenken. Sie versammelten die lange-krähenden Hähne des Landes Immerwährenden Lebens und ließen sie krähen, sie nahmen die himmlischen harten Felsen vom Oberlauf des Yasu-Flusses, nahmen Eisen vom himmlischen Erzberg, holten den Schmied Amatsumura, beauftragten den Ishikoridome no mikoto Spiegel anzufertigen, beauftragten den Tamanoya no mikoto die Juwelen der Juwelenschnüre von fünfhundert yasaka-Krummjuwelen, hängten an die mittleren Zweige den yata-Spiegel, ließen an den unteren Zweigen weiße weiche Opfergaben und grüne weiche Opfergaben herunterhängen. Diese verschiedenen Dinge nahm Futodama no mikoto und hielt sie als Große Erlauchte Opfergabe, und Ame no Koyane no mikoto sagte betend die Großen Ritualworte auf; Tachikarawo no kami stellte sich versteckt neben die Tür.

Nach dieser sehr umfassenden Beschreibung fast aller maßgeblich beteiligten Götter verlagert sich der Fokus der Erzählung nun auf die für unsere Frage so wichtige Hauptfigur:

Ame no Uzume no mikoto band sich mit himmlischen hikage [-Ranken] vom Himmlischen Kagu-Berg die Ärmel hoch, bekränzte sich mit himmlischen masaki [-Ranken], band Bambusblätter vom Himmlischen

⁵⁵ Er wurde 667, nach einem verlorenen Krieg der japanischen Kaiser im Gefolge eines koreanischen Königs gegen andere koreanische Könige und die neu aufgestiegenen *Tang*-Kaiser Chinas, zugunsten der Hauptstadt *Ōmi-kyō*, dem heutigen *Ōtsu* aufgegeben. Das Machtzentrum verlagerte sich deutlich.

⁵⁶ Zur Definition von Trickster: Fritz Kramer (1991): Die weise Spinne.

Kagu-Berg zum Handstrauß, stellte einen Kübel umgekehrt bei der Tür des Himmlischen Felsenhauses hin und stampfte darauf, dass er erdröhnte. Sie vollzog ein Gott-Besessensein, zog ihre Brüste heraus und schob ihr Rockband bis zur Scham herunter. Da erdröhnte das Hohe Himmelsgefilde vom gemeinsamen Lachen der achthundert Myriaden Götter.

Bereits 1919 hatte Karl Florenz dieselbe Szene genauso vollständig übersetzt, allerdings mit einer etwas poetischeren Auslegung:

Ama no Uzume no Mikoto no Kami hängte sich den Himmlischen Keulenbärlapp vom Himmlischen Kagu-Berge als ein Handstützband um, und machte sich [die Blätter] des himmlisch trefflichen Spindelbaumes zum Kopfschmuck, und band sich die Blätter des Bambusgrases vom Himmlischen Kagu-Berge zu einem Handstrauß zusammen, und legte ein Schallbrett [bzw. umgekehrt liegenden Trog, Nihongi] vor die Tür der Himmlischen Felsenwohnung und stampfte darauf, dass es ertönte, und tat als ob sie in Besessenheit eine göttliche Inspiration [Verzückung] habe, zog die Warzen ihrer Brüste heraus und zog den Saumbund ihres Gewandes bis an die Scham herab. Da schütterte das Gefilde des Hohen Himmels und die achthundert Myriaden Götter alle zusammen lachten...

In beiden Fällen erregt die Uzume die Aufmerksamkeit und vor allem das überbordende Lachen der Myriaden Götter, das schließlich die Sonnengöttin aus ihrer Höhle hervorlockt und damit den Tag zurückbringt, durch den orgiastischen Tanz in „göttlicher Inspiration“ / im „Gott-Besessensein“, auf dem umgedrehten Trog (mit Stampfen!) unter Entblößung von Brüsten und Vulva. Naumann zieht hier eine Analogie zum *Demeter-Baubo-Mythos* der griechischen Antike:

Im griechischen Demeter-Baubo-Mythos vollzieht sich Punkt für Punkt dasselbe Geschehen: Demeter, um den Verlust ihrer Tochter trauernd, läßt keinen Samen sprießen, zwingt alles im Boden verborgen zu bleiben. Baubo hebt vor ihr das Gewand hoch, zeigt ihren entblößten Schoß – aus ihm lacht das Kind Iakchos, da lacht auch die Göttin, läßt sich trösten, und die Erde bedeckt sich erneut mit Grün (vgl. Kerényi 1988, 190 ff.). Stets hat das Obszöne auch diese Seite: Das Lebensbejahende, Lebengebende, das in ihm gegenwärtig ist, dient immer auch der Abwehr des Übels. Das Lachen übt dieselbe Wirkung aus, es bricht den Bann des Todes und läßt das Leben neu entstehen.

In den gegen 720 geschriebenen *Nihongi*, den japanischen Annalen, ist dieselbe Szene viel dezenter beschrieben, wodurch der rituelle Bezug nicht mehr deutlich zu erkennen ist (Naumann 1996: 78):

Wiederum nahm Ame no Uzume, die Urahne der Sarume no Kimi, einen mit Schilfgras umwickelten Speer in die Hand, stellte sich vor die Tür des Himmlischen Felsenhauses und führte mit Geschick eine Pantomime auf.

Die „Obszönitäten“ der Entblößung und des göttlichen Besessenseins sind hier auf eine Pantomime reduziert. Pantomimen sind die älteste Schicht der *Dainenbutsu-Sarugaku* und als solche auch heute im *Mibu*-Tempel, dem *Seiryō-ji* und auch in den beiden alten Stücken der *Enmadō* noch präsent. Doch, in der im *Kojiki* so detailliert beschriebenen, Szene und der „mit Geschick“ aufgeführten Pantomime liegt bereits eine Differenz, die Uzumes Aktion und ihr „mythisches Hinterland“ zu verschweigen sucht (Naumann 1996: 79f):

Ein einfacher Handlungsablauf wird damit zum Abschluß gebracht: Die Licht- und Leben spendende Göttin entzieht sich der Welt – die Welt bedarf ihrer – Obszönitäten rufen Lachen hervor – die versöhnte Göttin wendet sich erneut der Welt zu. Dies ist wahres mythisches Urzeitgeschehen, das den Lauf der Welt bedingt, das dem So-Sein der Welt zugrunde liegt, wie es im Schwinden der Sonnenkraft im Wintersolstitium und ihrem nachfolgenden Wiedererstarken sichtbar wird. Das Geschehen wiederholt sich Jahr für Jahr, und Jahr für Jahr wird im bäuerlichen Jahresbrauchtum in den Lachfesten zu Jahresbeginn die Kraft der Sonne reaktiviert, die Wiederbelebung der Natur gefeiert. [...] Es ist dieser Aspekt, das Schwinden der Sonnenkraft im Wintersolstiz und ihr Wiedererstarken, das offensichtlich als Modell für einen entsprechenden Ritus diente, in welchem die Person des Kaisers derjenigen

der Sonnengöttin angeglichen wurde. Eine als ‚Einladen‘ bzw. ‚Aufrütteln der Lebenskraft‘ bezeichnete Zeremonie wurde erstmals 685 für Kaiser Temmu durchgeführt. Der Tag, ein ‚Tag des Tigers‘ im chinesischen Zwölferzyklus, fiel genau auf das Wintersonnenstich. Auch der später als ‚Opferfest des Seelenberuhigens‘ institutionalisierte Ritus hatte stets an einem ‚mittleren Tag des Tigers‘ im Elften Monat nach dem Mondkalender stattzufinden, d.h. um die Zeit der Wintersonnenwende. Diese Kombination zeigt überdies die enge Verknüpfung mit chinesischen Vorstellungen: Der Tiger steht für den Westen, er ist der Verschlinger von Licht und Leben. Die akuteste Gefährdung für das der Sonne angegliche Leben des Kaisers ergab sich folglich aus der Kombination Wintersonnenstich / Tag des Tigers. Auch hier wurde also ganz bewußt ein mythisches Vorbild nachgeahmt und auf den Kaiser bezogen; in den Ritus wurden dann zusätzlich auch Elemente des Tanzes der Göttin Ame no Uzume übernommen.

Naumann hält, neben der „Obszönität“ im Tanz der Uzume, auch ihr „Gott-Besessensein“ für eine Kernfrage dieses Mythos (Naumann 1996: 81):

Doch über Obszönitäten oder Pantomime hinaus vollzieht die tanzende Ame no Uzume gleichzeitig ein ‚Gott-Besessensein‘. Wie Wort und Schrift bezeugen, bedeutet ‚Gott-Besessensein‘ nichts anderes als ‚von den Göttern inspirierte Worte offenbaren‘. Doch Ame no Uzume hat nichts zu offenbaren, sie bleibt stumm.

Dem Text des *Kojiki* gemäß hatte Motoori die exhibitionistische Zurschaustellung der Göttin als eine *Folge* ihres Gott-Besessenseins erklärt (Motoori Norinaga zenshū 9, 376ff.). Seither werden Obszönitäten und Besessensein als Einheit betrachtet. Doch da man seit langem das Gott-Besessensein als schamanistisch und Ame no Uzume folglich als Schamanin ansieht, fragt man sich, ob und wie obszöne Handlungen in einen schamanistischen Kontext einzuordnen sind.

Bei dieser Fragestellung bleibt unberücksichtigt, dass der oben dargestellte Handlungsablauf in sich geschlossen ist und keines Gott-Besessenseins bedarf. Dieses erscheint vielmehr als ein Fremdkörper, als ein stumpfes Motiv, das sich jedoch aufgrund des Stampftanzes auf dem umgedrehten Kübel ohne Schwierigkeit einfügen ließ: hier der Stampftanz als Teil der obszönen Pantomime, dort als Mittel zum Erreichen der schamanistischen Trance. Da das Gott-Besessensein in dieser Szene völlig funktionslos bleibt, liegt die Vermutung nahe, es diene nur dazu, einer realen Praxis einen mythischen Hintergrund zu verschaffen. Tanz und Gott-Besessensein der Ame no Uzume sind in der Tat der mythische Präzedenzfall für die privilegierte Tätigkeit der Frauen aus der Familie der Sarume no Kimi, die sich in weiblicher Linie von ihr herleiten; sie treten als Tänzerinnen bei dem eben erwähnten ‚Opferfest des Seelenberuhigens‘ auf. Ame no Uzume wird damit aber auch generell zum Urbild jener Mädchen, die mit ihrem Tanz die Gottheiten erfreuen und die in früheren Zeiten auch als Medien fungierten, durch deren Mund die Götter sprachen.

Und Ame no Uzume ist nicht nur Urbild der „Affen-Frauen“ *Sarume*, die aus ihrer Hochzeit mit Sarutahiko hervorgingen, sondern auch der (männlichen) *Sarugaku*-Spieler, die nicht zuletzt am *Hiei-san* bei *Kyōto* wichtige Aufgaben bei der Durchführung der Feste hatten. Wie durch den Mund der *Sarume* die Götter sprechen, so kehren sie im Tanz und Spiel der Schamaninnen, der Schreinsjungfrauen *Miko* und der *Sarugaku*-Spieler wieder.

Uzume wird in der *Okame*-Larve repräsentiert, die im *Kyōgen Oto* / *Oto-goze* genannt wird. Ist Baubo als Amme der Demeter ein derber, vitaler Charakter,⁵⁷ so wird die Uzume in der *Okame*-Larve als feiste, vitale und durchsetzungsstarke Frau des Landes gezeichnet. Holzschnitte der *Edo*-Zeit über die Figuren des *Kojiki* zeigen Uzume und Sarutahiko, ihren Mann, eine Gottheit der Berge, mit Gesichtern, die den Larventypen der *Okame* und des *Tengu* gleichen.⁵⁸ Larven selbst sind in alten Holzdrucken der *Edo*-Zeit, wie den *Mangua* des namhaften Katsushika Hokusai 葛飾 北斎 (1760-1849), dargestellt wor-

57 In einigen Darstellungen, vor allem antiken (Ton-)Plastiken, wird Baubo ohne Kopf mit einer Vulva als „Mund“ in Mitte des Leibes modelliert.

58 Der Nationalökonom Karl Rathgen (1856-1921), Gründungsrektor der Universität Hamburg und mit seiner nachgelassenen Sammlung am Leipziger Völkerkundemuseums präsent, zeigt zwei Abbildungen (S.37), wohl aus seiner eigenen Sammlung von Holzschnitten, im 1907 erschienen Buch *Staat und Kultur der Japaner*, in der Reihe *Monographien der Weltgeschichte*. Allerdings wird durch die Bildunterschrift Sarutahiko mit „Suzu“ [no-δ] dem Bruder der Amaterasu verwechselt. Jedoch ist auf der Abbildung die japanische Beschriftung *Sarutahiko-daijin* gut zu erkennen. Die Figuren sind auch einander zugewandt abgedruckt.

den. Die *Uzume* ist hier eher dem *Usofuki* gegenübergestellt, als dem *Tengu*, dem sie in Hokusais Abbildung aber noch immer sehr nahe ist.⁵⁹

2.3.2. EINWANDERNDEN SPIELER UND IHR EINGANG IN DIE JAPANISCHEN MYTHEN

Studien des Japanologen Bruno Lewin über die Immigration der *Aya* und *Hata* im 6. Jahrhundert aus China und Korea (Lewin 1962) nach Japan legen nahe, dass unter diesen vaganten Gruppen auch Maskenspieler waren, die *Gigaku* und *Bugaku* nach Japan brachten. Dabei vertritt nicht nur der kaum rezipierte japanische Germanist Ōyama Shigeaki (Ōyama 1966) die Ansicht, dass unter diesen Minderheiten nicht nur Chinesen und Koreaner waren, sondern auch europäische Völker wie „Zigeuner“ (Roma), Arier und gar Römer.

In seiner nur auf Deutsch erschienenen Studie, die nur in geringer Auflage vertrieben worden zu sein scheint, wobei eine Rezeption beispielsweise bei Zobel nur in einer beiläufigen Bemerkung zu erkennen ist (Zobel 1987), versucht Ōyama die hellenistischen Ursprünge des japanischen Maskentheaters nachzuweisen, in dem er auf Analogien in den Larven-Formen, den Typologien und in den Themen, den Fabeln aufmerksam macht.

So hypothetisch sein Ansatz erscheinen mag, da es an umfassender Literatur fehlt und der Autor sich auf seine Beobachtungen, anhand selbst gesuchten Materials und bei der eingehenden Beschreibung verschiedener *Kagura*-Traditionen, stützt, wobei immer wieder in Fußnoten auf chinesische oder japanische alte Schriften und auch auf Standardwerke der deutschen Theaterwissenschaft und Altphilologie verwiesen wird, so suggestiv sind doch die Schlüsse, zu denen er kommt. So, wenn er die Umformung und inhaltliche Umdeutung der Larven und ihre Differenzierung, nach der Übernahme aus dem Ausland, als eine sehr wirksame und konstituierende japanische Kulturtechnik beschreibt, entgegen der Annahme, Japan habe nur aus sich selbst geschöpft oder pauschal „aus Indien übernommen“. Ein bewusstes und selektives Aneignen auswärtiger Kulturtechniken durch die Bewohner der japanischen Inseln schließt Ōyama aber bewusst nicht aus.⁶⁰

Vor allem bei den oft graphemisch wenig sinnvollen Namen der Larven gelingt es Ōyama interessante Vergleiche zu griechischen und römischen Larven zu ziehen. Ausschlaggebend für den Beleg eines über Japan und Korea bis möglicherweise nach Griechenland reichenden Einflusses sind auch die nichtjapanischen Gesichter der *Gigaku*-Larven und die große Differenz zwischen den eher einfachen Larven der ländlichen *Kagura*

⁵⁹ Auf S. 31 seines Buches druckt Rathgen unter dem Titel *Kagura-Masken. Aus der Magua von Hokusai* zwei Seiten eines Holzdruckes ab, auf denen jeweils 16 Larven zu sehen sind. Davon sind jeweils zwei einander zugewandt. Obwohl als „Kagura“-Masken betitelt, sind auch einige hauptsächlich im *Sarugaku no Nō* verwendete Larven mit dabei. *Uzume* und *Hyottoko* (*Usofuki*) begegnen sich in den *Sato-Kagura* in *Edo* als Mann und Frau, darauf spielte Hokusai wohl an.

⁶⁰ Diese Annahme einer selektiven Aneignung des Fremden im Gegensatz zum blossen „Kopieren“ wird im Falle Japans auch von Peter Pörtner betont.

und anderer Spieler an Tempeln und Schreinen im Gegensatz zu der im *Nō* bereits breit differenzierten Typologie. Wobei gerade Gotō Hajime dem deutlich widersprechen würde.

Die Wertschätzung der ländlichen Larven, die bis in die 1960er Jahre weitgehend unerforscht blieben, so auch bei Perzynski, teilt gerade Gotō, der sich darauf spezialisierte. Nakamura greift ebenfalls in seinen Argumentationen auf Larven lokaler Tempel und Schreine zurück, so auch in der Analyse der Larven des *Mibu*-Tempels (Nakamura 1976).

In einem Abriss der Larvenschnitzer-Geschichte, anlässlich einer Ausstellung in Los Angeles 2003, bestätigt Tanabe Saburōsuke 田辺三郎助 (geboren 1931) den starken Einfluss zugewanderter Maskenspieler auf die Entwicklung des japanischen Maskentheaters.

Tanabe gibt an, dass die Erforschung der alten Larven in Japan gerade erst begonnen habe, so dass, bis auf gesicherte Erkenntnisse zu den Schnitzern der Edo-Zeit, für die Zeit davor keine verbindlichen Aussagen getroffen werden können (Tanabe 2003).

2.4. SEAMIS DER WEG ZUR BLÜTE

1420 entwickelte Seami in seiner Schrift *Shikadō-sho: Der Weg zur Blüte* die Thematik der Masken im *Nō* rund um *die zwei Spielweisen und die drei Typen*. In Oscar Benls Übersetzung, in Schlüsselwörtern wie *ni-kyoku* 二曲 oder *san-tai-ningyō* 三人人形 leider nicht treffend,⁶¹ heißt es (Benl 1986):

Es heißt in den Abschnitten über die Übungen, dass es mancherlei Stile gebe; allein, für den Eintritt in diese Kunst kommen nur die „Zwei Spielweisen“ [ni-kyoku: Stile, TG] und die „Drei Typen“ [san-tai: (Grund) Masken, TG] in Frage. Unter den Zwei Spielweisen versteht man den Gesang und Tanz [bu-ga], unter den Drei Typen die darzustellenden Personentypen [monomane-no-jintai, TG]. Zunächst lernte man gründlich Gesang und Tanz unter Anleitung eines Lehrers und verzichte darauf, solange man von etwa zehn Jahren an eine kindlich anmutige Erscheinung [tō-gyō, TG] besitzt, die Darstellung [Darstellung von Benl hinzugefügt, T.G.] der drei Drei Typen zu erlernen. Man spiele die verschiedenen Typen in unverändert kindlicher Gestalt [chigo-sugata, TG], trage also keine Maske [hita-men, TG]. Um welchen Typ es sich dabei handelt, kann, da man stets in einer zur kindlichen Gestalt passenden Weise gekleidet ist, nur aus dem Namen des *Nō*-Stücks ersehen werden. Es ist dies wie bei den Musikertänzen, wo nur der Name des Tanzes - etwa Ryōō oder Nassori – angegeben wird, der tanzende Knabe aber, maskenlos, sein kindliches Aussehen behält. Beachtet man dies, so legt man die Grundlage dafür, dass das Yūgen bis in den Kunststil der späteren Jahre erhalten bleibt. Ist der junge Schauspieler dann mannbar geworden und hat nunmehr die Gestalt eines Erwachsenen, so kann er Masken tragen [sude ni men wo kake, TG] und sein Äußeres den darzustellenden Typen angleichen [santai nomi nari, TG]; ihm stehen also all die vielen Möglichkeiten der Darstellung zur Verfügung. Aber das Tor, das ihm allein den Zugang zu dem Kunststil der höchsten Blüte ermöglicht, sind die Drei Typen. Und diese Drei Typen sind der Alte Mann [rō-tai, TG], die Frau [nyo-tai, TG] und der Krieger [gun-tai, TG].

„Typ“ (*tai*) muss konsequent durch „Maske“ ersetzt werden, „Spielweise“ (*kyoku*) kann noch akzeptiert werden, „Elemente des Spiels“ scheint bildlicher. Leider fehlt dieser Ausgabe im Insel-Verlag, eine philologische Kommentierung. Die Erklärungen beschreiben nur einige Termini, zum Teil passen diese aufgrund eines deutschen Theatermodells nicht.

⁶¹ Benl griff bei seinen im Insel-Verlag erschienenen Übersetzungen auf seine ältere Forschungsarbeit, wohl die Dissertation, zurück (Benl 1953).

Das Tragen von Larven, von Oscar Benl als „Masken“ bezeichnet, ist den erwachsenen Spielern vorbehalten, da die Ausprägung der Bühnenpräsenz, der spezifischen Anziehungskraft, die der Spieler auf sein Publikum ausübt, bei Seami unter dem Konzept der Blüte, *hana*, zusammengefasst, sich erst vollziehen muss. *Yūgen*, das Ideal einer tiefen, geheimnisvollen Schönheit, lernte Seami als junger Mann bei Hofe kennen. Er versuchte es in seiner Vorstellung vom *Sarugaku no Nō* zu realisieren, auch um sich von seinen Schauspielerkollegen abzusetzen, denen er einen derberen, volkstümlicheren Stil nachsagte. Seami wollte der Aristokratie gefallen und setzt, in Benls Worten, fort:

Zu erlernen, wie man ein Alter Mann, eine Frau und zur machtvollen Gestalt eines Kriegers wird und wie man sodann die Zwei Spielweisen, Gesang und Tanz also, die man sich in der Jugend erarbeitet hat, auf jede dieser Drei Typen geschickt angewendet: darum gehe in der Nō-Kunst all unser Bemühen. Was die anderen Stile betrifft, so muss man, da sie sich aus den Zwei Spielweisen und Drei Typen ergeben, geduldig auf ihr Erscheinen warten. So entsteht etwa der erhabene vollkommene Stil des Göttertanzes aus der Funktion des Typs des Alten Mannes. Die zarte Anmut der Melodie und der musikalischen Stimmung geht aus dem Typ der Frau hervor; die lebhaften Tänze mit Bewegung des Körpers und Aufstampfen der Füße entstehen als eine Funktion des Krieger-Typs. In all diesen Fällen wird die künstlerische Absicht des Schauspielers ganz natürlich als sichtbarer Stil in Erscheinung treten.

Das Erlernen der drei Masken Alter, (junge) Frau und Krieger ist in Verbindung mit den Techniken des Gesangs, *utai*, und das Tanzes, *shimai*, das grundlegende Ausbildungsziel eines *Nō*-Spielers. Diesen Modus des *Nō* Erlernens, den Seami selbst von seinem Vater Kan'ami erfuhr, versuchte er als den Weg seiner Kunst zu definieren. Dabei setzt er sich ausdrücklich von den „Übungen des Sarugaku in unserer Zeit“ ab, da man dort, ohne in „die Pforte der Zwei Spielweisen und Drei Typen“ einzutreten, den „herrenlosen Stil“ entwickle. Dieses *Nō* sei dann „schwächlich“, sehe „häßlich aus“, dieser Weg sei gleichsam wie „Zweige und Blätter ohne den Stamm des Baumes“.

Der „Yūgen-Stil der ersten Jugend“ würde sich in den Drei Typen bewahren und „der Funktionsstil der drei Typen zehntausend No ins Leben“ rufen. Der von Oscar Benl hier geprägte Begriff der drei Typen wäre besser und wörtlicher als drei Puppenleiber zu übersetzen, da dies aber missverständlich wäre, ist es wohl im Kontext dieser Arbeit nicht falsch, von den drei Grund-Masken des *Nō* zu sprechen.⁶²

Als „herrenlosen Stil“ (*mu-shu-fū*) bezeichnet Seami die bloße Wiedergabe des Gelernten, ohne die angeborenen Fähigkeiten des Akteurs, deren Herr er sei, zu nutzen. „Diese Fähigkeiten äußern sich, falls sich Übungen und Erfahrung reichlich zugesellen, ganz von selbst.“ Denn lerne „man getreu den Weisungen des Lehrers, macht man sie sich wirklich zu eigen, indem man sie in Herz und Körper hineinnimmt, so ist man ein wahrhaft geschickter Schauspieler, der die „leichte Stufe“ erreicht hat und den „herrenhaf-

⁶² Diesem Sachverhalt trägt auch die Differenzierung der *Kata* (Bewegungsmuster) in die drei Grundmasken Rechnung.

ten“ Stil (*u-shu-fū no shite*) besitzt. Es ist dies ein Nō, welches das Leben des Schauspielers in sich birgt.“

Der reife Stil des erfahrenen Akteurs wiche „dann und wann“ vom Herkömmlichen ab. Dieser Stil auf der Stufe der Reife gelinge „auf Grund besonderer Herzenskraft“, nachdem der Weg dieser Kunst, also die einzelnen Übungen von der Jugend bis ins Alter, gründlich gelernt, das Gute dabei gesammelt und das Schlechte beiseite getan“ wurde.

Nun mische „er den während der Jahre des Übens ausgeschiedenen schlechten Stil ein wenig unter den guten.“ als einen besonderen „Kunstgriff des großen Schauspielers.“ Mische er seinem Stil schlechten bei, so wirke er „dank seines großen Könnens überraschend neu und erscheint den Zuschauern durchaus nicht als schlecht, sondern herrlich und gut. Durch die Kunst des geschickten Schauspielers wird also etwas an sich Schlechtes in Gutes umgewandelt. Es entsteht ein neuer Stil, den die Augen des Zuschauers reizvoll, genussreich finden.“

Im Abschnitt „Von Haut, Fleisch und Knochen“ schreibt Seami:

In dieser Kunst gibt es Haut [hi, TG], Fleisch [niku, TG] und Knochen [kotsu, TG]. Aber sie finden sich nie vereint. Selbst in der Schreibkunst sollen sie sich außer in der Schrift des Großmeisters, nirgends zusammen vorgefunden haben. Überlegt man sich, was diese drei Elemente in unserer Kunst wohl besagen mögen, so kann man es als „Knochen“ bezeichnen, wenn sich im Nō-Spiel eine angeborene Begabung offenbart, die von selbst zur Stufe des großen, geschickten Schauspielers führt; man kann es „Fleisch“ nennen, wenn sich eine Kraft, die auf der Übung von Tanz und Gesang beruht, in einem vollkommenen Stil auswirkt; man kann es „Haut“ nennen, wenn unter Entfaltung eben dieser Elemente die „leichte Stufe“ und das vollkommen Schöne erreicht werden.

Setzt man Haut, Fleisch und Knochen zum Sehen und Hören und dem Herzen in Beziehung, so entspricht das Sehen der Haut, das Hören dem Fleisch und das Herz den Knochen.

Auch im Gesang allein finden sich diese drei Elemente, und auch im Tanz allein gibt es Haut, Fleisch und Knochen. In der Musik, dem Gesang ist die Stimme die Haut, der „Ausdruck“ das Fleisch, der Atem, die Knochen. Beim Tanz ist die Körpergestalt die Haut, die Tanzbewegung das Fleisch und das Herz die Knochen. Diese Unterscheidung beachte man sorgsam.

Laut Seami gebe es unter den Akteuren seiner Zeit keinen, der alle drei Elemente besäße oder von ihnen wüsste, er selbst sei auch nur durch seinen verstorbenen Vater in geheimer Überlieferung davon unterrichtet worden:

Soweit ich die Schauspieler von heute kenne, spielen sie allein die Haut und diese nur mit Mühe; ferner ist dies gar nicht die wahre, eigentliche Haut. Auch was sie nachahmend lernen, entspricht lediglich der Haut. Aus diesem Grunde besitzen Schauspieler von solcher Art einen „herrenlosen Stil“.

Angenommen, ein Schauspieler habe nun wirklich Haut, Fleisch und Knochen in seinem Spiel vereint, so ist noch folgendes Wissen vonnöten. Mag er über die angeborene Begabung, die Knochen, verfügen und auch Vollkommenheit im Tanz und Gesang, also das Fleisch, und Yūgen in seiner Körpergestalt, also die Haut, besitzen, er hat sie getrennt voneinander. Man kann noch nicht sagen, er trüge sie in sich vereint. Sie wahrhaft vereinigt zu haben bedeutet vielmehr: hat ein Schauspieler den erhabenen feinen Stil wahrhaft gemeistert und auf dem Gipfel der Kunst die „leichte Stufe“ und den „absoluten Stil“ erreicht, wird sein Spiel nie anders als unsagbar reizvoll sein; die Zuschauer fühlen sich wie verzaubert und weilen in selbstvergessenem Entzücken. Denkt man später kühl darüber nach, so fühlt man, dass sein Spiel, wie immer man es auch betrachten möge, ohne jeden Makel war, und dieser Eindruck rührt von der Vertrautheit jenes Schauspielers mit dem Stil der Knochen her. Sodann entdeckt man bei ihm, wie man es auch ansieht, nicht eine Spur von Ungenügen, und dies rührt von der Vertrautheit jenes Schauspielers mit dem Stil des Fleisches her. Und schließlich findet man, wie man es auch betrachtet, Yūgen in seinem Spiel, und dies kommt von seiner Vertrautheit mit dem Stil der Haut. Hat man in dieser Weise alles, was sich bei seinem Spiel den Augen bot, genau überprüft, so darf man von einem solchen Schauspieler wirklich sagen, dass er Haut, Fleisch und Knochen in sich vereinige.

Seamis Äußerungen zum Weg eines hervorragenden Akteurs des Nō sind keine Anleitung, kein Lehrweg. Zu lernen ist diese Kunst allein von anderen Spielern. Ihm geht es in dieser Schrift um eine ästhetische Erhöhung und Notation einer alten kulturellen Praxis, für die er neben ästhetischen Idealen des Hofes wie *yūgen* auch sprachliche Bilder wie die von Haut, Knochen und Fleisch verwendet. Ein weiteres Begriffspaar sind „Substanz“ (*tai* 体) und „Funktion“ (*yō* 用).⁶³

Unter der Substanz versteht Seami beispielsweise die Blüte und ihren Duft als Funktion, der Mond sei die Substanz, der Mondschein die Funktion. Der Anfänger sehe beim Spiel eines anderen die Funktion und versuche diese nachzuahmen, da er die Substanz nicht erkenne. Die Funktion lasse sich nicht nachahmen, daher würde, wer das Nō wirklich kenne, mit dem Herzen sehen, die Substanz nachahmen und die Funktion erscheine dann ganz von selbst. Durch die Nachahmung der Funktion, im Glauben sie sei Substanz, entstünde ein „Nō ohne Weg und Gesetze“. Spreche man von Substanz und Funktion, so meine man stets, dass beide „eine unauflösliche Einheit bilden“. Seami schließt:

Mit diesen mehr oder weniger in die Tiefe gehenden Hinweisen hat man sich früher nie beschäftigt. Beim Sarugaku alter Art gab es einige Meister, die mit ihren eigenen Mitteln zur Vollendung gelangten. Die hohen Persönlichkeiten achteten damals stets nur auf die Vorzüge eines Spiels, über die Fehler urteilten sie nicht. Doch in unserer Zeit sind ihre Augen schärfer geworden, selbst kleine Mängel entgehen ihnen nicht mehr, und so vermag man ihre Erwartung nicht zu erfüllen, falls man nicht den Yūgen-Stil besitzt, der gleichsam Edelsteine schleift und Blüten pflückt. Wahre Meister sind heute selten.

Da unsere Kunst langsam an Güte verliert, habe ich aus Sorge, sie möchte eines Tages, wenn man die oben geschilderten Übungen vernachlässigt, zugrunde gehen, meine Auffassung vom Nō hier genau niedergeschrieben. Was die übrigen Geheimnisse betrifft, so halte man sich, je nach der Fähigkeit des Fragenden, an die geheime mündliche Überlieferung.

27. Jahr Ōei (1420), .. Tag des 6. Monats.

SEA(MI)

2.5. DIE ZWEI ELEMENTE UND DREI GRUNDMASKEN: *NIKYOKU-SANTAI-NINGYŌ-EZU*

Beschäftigt sich das Hauptwerk *Fūshikaden* mit der Herausbildung der besonderen Präsenz des Nō-Akteurs, so zeigt Seami in der kurzen und von seinem Schwiegersohn Hata Konparu Zenchiku, Erbe des mythischen Hada no Kōkatsu aus der Zeit Shōtoku-taishis, illustrierten Schrift *Nikyoku santai-ningyō-zu* 二曲三体人形図⁶⁴ [Illustrierte zwei Spiel-

⁶³ *Tai* lässt sich eher die Larve zuordnen, als materiell fassbar, *yō* die Maske, im Sinne ihrer vermittelnden, die Welten verbindenden Funktion. Auch wenn *tai* selbst Bestandteil der *san-tai* wird, die von Seami vor allem als zu erlernende Technik beschrieben werden und, ebenso, wie die zwei Elemente *ni-kyoku*, in den Bereich der Maske, nicht der Larve, zu rechnen sind. Larve wird in Seamis Worten durchgehend als *omote* oder *men*, gelegentlich als *kamen* bezeichnet.

⁶⁴ Die Handschrift des *nikyoku-santai-ningyō-zu* befindet sich im Besitz des Nō-Forschungsinstitutes der Hōsei-Universität, wo Omote Akira von 1957 an wirkte. Diese Handschrift des Konparu Zenchiku ging dem Institut direkt aus dem Besitz der Familie Konparu zu. Im Anhang des Bandes der historisch-kritischen Ausgabe sind weitere Textversionen aufgeführt, darunter allein drei im Besitz der Familie Kanze und eines bei den Tokugawa, der ehemals herrschenden Shōgun-Familie. Die Version des Zenchiku ist als älteste und daher originale Fassung anerkannt und da Seami und Zenchiku als Meister / Schüler und Schwiegervater / Schwiegersohn hatten, ist es sehr plausibel, dass Seami im Alter von ca. 52 Jahren Zenchiku diese Schrift diktieren und die Zeichnungen des in Schrift und Zeichnung sehr begabten Zenchiku absegnete. Ab 1424, also noch zu Lebzeiten von Motomasa, der von Seami als sein Nachfolger ausersehen wurde, intensivierte sich die Zusammenarbeit der beiden.

weisen und drei Menschen[Puppen]formen]⁶⁵ ein komplexes Verständnis von Maske, im Sinne des Kunstkörpers mit mythischem Hinterland.

Vorgestellt werden der (männliche) Dämon, die Himmelsfee / himmlische (Jung-) Frau, der Greis, der (Palast-) Knabe, die junge Frau und der Krieger. Das sind im Grunde die Grundmasken des *Nō*, erweitert um die älteren Schichten der Götterwelt in *Sarugaku* und *Dengaku*: Dämonen, Göttinnen, greise Götter. Eine Analyse der Zeichnungen Zenchikus offenbart auch die gestalterische Nähe der gezeichneten Gesichtern zu den *Nō*-Larven. Die Zeichnungen zeigen die Grundmasken, nicht ihre Herstellung durch Larven und Verwandlungstechniken. Diese Verfahren sind Hauptgegenstand der ästhetischen Schriften Seamis. So ergänzen Zenchikus Zeichnungen Seamis Worte komplementär.

In Rimer / Yamazaki wird zwar ein (übersetzter) Titel des *Nikyoku-santai-hitogata-e-no-zu* angeboten,⁶⁶ aber keine Übertragung des ganzen Textes. Oscar Benl übersetzte⁶⁷ den Text in seinem im Insel Verlag erschienenen Band (Benl 1986: 128 ff):

Nikyoku-santai-ezu [sic!] ⁶⁸

Die zwei Spielweisen und drei Typen
[ningyō, von Benl ebenfalls ausgelassen, TG]

Über die Reihenfolge bei den „Zwei Spielweisen“ und „Drei Typen“ habe ich meine Auffassung im Shikadōsho ausführlich niedergelegt, aber da ich dort das konkrete Aussehen der einzelnen Gestalten nicht zeigte, mag es schwierig sein, sie sich klar vorzustellen. Aus diesem Grunde führe ich nun hier die einzelnen Typen in Bildern vor, um das, was an ihnen jeweils typisch ist, deutlich zu machen. Bei der Darstellung der Drei Typen wird der den Zuschauern gebotene Anblick von der Idee bestimmt, die der Schauspieler hiervon in seinem Kopfe hat, und so setzte ich neben jedes Bild die den Typ charakterisierende Formel. Wer sich diese Typen wirklich zu eigen macht, wird mit Bestimmtheit zu der Kunst des kraftvollen „herrenhaften Stils“ gelangen. Damit man das den Typen Eigentümliche gut erkennen könne, bringe ich die Figuren nackt. Man studiere sie gründlich und behalte die Formel stets im Sinn.

1. Der Spieltanz des Kindes [koshi-yūmai] - der grundlegende Stil der Zwei Spielweisen [nikyoku no honfū];
 2. Der Typ des Alten Mannes [rō-tai], der Tanz des Alten Mannes [rō-mai]; [Beginn der drei (Grund)Masken [santai-no-hajime], von Benl wegen alter Textvorlage des Yoshida-bon ausgelassen]
 3. Der Typ der Frau [nyo-tai], der Tanz der Frau [nyo-mai] (hiermit beginne man das Erlernen der Drei Typen); [steht so nur in Yoshida-bon, in historisch-kritischer Edition von Katō und Omote Position wie oben korrigiert]
 4. Der Typ des Kriegers [gun-tai];
 5. Der Dämon des „Stils der verfeinerten Bewegung“; [saidō-fū-oni]
 6. Der Dämon des „Stils der heftigen Bewegung“; [riki-dō-fū-oni]
 7. Die Himmelsjungfrau; [ten-jo]
 8. Das Aufstampfen im „Stil der verfeinerten Bewegung“. [saidō-no-sokutō]
- Es heißt: „Wenn sich die erste Blüte entfaltet, dann ist der Frühling auf Erden“, und weiter:

65 Bei Benl übersetzt als „die zwei Spielweisen und drei Typen“, bei Rimer / Yamazaki als: *Illustrations for the Two Basic Arts and Three Role Types*. Nach Auffassung d. V. scheint, in Differenz zu Benl, der Gebrauch von den „zwei Elementen des Spiels“ und den „drei Grund-Masken“ inhaltlich angemessen.

66 Katō und Omote geben als Lesung ningyō, nicht hitogata an (Omote 1974: 122).

67 Die Herausgeber der historisch-kritischen Werkausgabe der Schriften von Seami und Zenchiku, Omote und Katō, geben für *nikyoku* 二曲 die Bedeutung *engi-yōso* 演技要素 Elemente der Performance / Aufführung, genauer *mai* 舞, Tanz, und *uta* 歌, Gesang (samt aller Instrumente) an. Benls Übertragung der „zwei Elemente des Spiels“ in „zwei Spielweisen“ weicht davon, unbegründet, inhaltlich ab. Denn es sind nicht zwei Stile gemeint, sondern die beiden Elemente, aus deren Synthese sich die Performanz des *Nō*-Akteurs im Wesentlichen konstituiert. Seami nimmt in seinem Text eine Gegenüberstellung von „richtiger“, dem *Yūgen*-Stil, zugeordneter Spielart und der „falschen, rauen, herrenlosen“ vor. Benl selbst übersetzt in den Überschriften *dōkaze* 動風, „Bewegungsart“, mit „Stil“.

Vgl. Omote (1996: S. 112, Anm.). Benl stand diese Ausgabe noch nicht zu Verfügung, er nutzte die zu Beginn der 1950er Jahre erschienene von Nose Asaji.

68 Benl verkürzt „*santai-ningyō-zu*“ zu „*santai-ezu*“, womit kein Hinweis auf Puppe / Maske gegeben ist, aber das Bild (erbuch) hinein gebracht wird.

In Naniwazu / sprießen sie auf, die Blüten, / lange winterschlossen, / nun, da es Frühling ist, / sprießen sie auf, die Blüten!

Die Pflaumenblüte ist die erste Blüte des Jahres, und da im Nō die Zwei Spielweisen die erste Blüte des Yūgen-Stils der Jugendgestalt sind, mache ich die Pflaumenblüte zum Symbol dieses Yūgen-Stils.

Die im *Fūshikaden* und im *Shikadō-sho* vorgestellten drei Grund-Masken Alter, junge Frau und Krieger sind in dieser kurzen, illustrierten Schrift deutlich erweitert worden.

Zum Tanz des Kindes schreibt Seami, dass „der Yūgen-Stil der ersten Jugend sich in den Drei Typen bewahrt und dass der Funktions-Stil der Drei Typen zehntausend Nō ins Leben ruft.“ Die Kindesgestalt sei der Grundstil des *Yūgen*, sein nach außen sichtbares Spiel seien die *Zwei Spielweisen*. Habe man die *Zwei Spielweisen* genügend erlernt, so würden beide zu einem einheitlichen Stil verschmelzen. Nehme man den *Yūgen*-Stil der Kindesgestalt in den Bereich der *Drei Typen* (*Drei Grundmasken*) hinüber und zeige die *Zwei Spielweisen* (*Elemente des Spiels*) in der Gestalt der *Drei Typen*, so würde sich ganz von selbst ein *Yūgen*-Anblick in den *Drei Typen* offenbaren.

Seami geht im Weiteren detailliert auf die drei Grundmasken ein, wenn er zur Maske des Alten [*rō-tai*] – gezeichnet von Zenchiku – schreibt:

Vornehm ruhiges Herz, den Blick in die Ferne gerichtet.

Die Figur zeigt die diesem Typ eigentümliche Haltung, die mit Gewändern dargestellt werden soll.

Man erfasse diese Gestalt mit dem inneren Auge und führe dann die Bewegungen eines alten Mannes aus. Man vergesse nicht, wie es im Kakyō heißt: „Zuerst sich in die Gestalt verwandeln und dann ihre Bewegung zeigen.“ Darum handelt es sich hier. Man vergesse es nicht!

Zum Tanz des Alten [*rō-mai*] fügt Seami an:

Dieser Stil ist besonders wichtig. Wenn der Körper mit dem Ausdruck tiefer Ruhe das Spiel des Tanzes zeigt, ist dies, als brächen an einem alten Baume Blüten auf. Die Ruhe des Herzens muss übergehen in den Stil des Tanzes. Das gleiche gilt für die Alte Nonne und die Alte Frau. Der Stil von Göttlichkeit oder souveräner Ruhe geht als „Funktion“ aus dem Typ des Alten Mannes hervor.

Die Maske der Frau [*nyo-tai*] und daran angeschlossen ihren Tanz [*nyo-mai*] definiert er folgendermaßen:

Das Wesentliche ist das Herz, die Kraft tue man ab. Bei der Darstellung einer Frauengestalt achte man gut auf die Regel: Man betrachte das Herz als das Wesentliche und tue alle Kraft ab. Dies ist bei der Darstellung das Wichtigste. Man kann diesen Typ als den allem zugrunde liegenden Yūgen-Stil bezeichnen. Ich wiederhole: Man vergesse auf keinen Fall, im Herzen des Wesentliche zu sehen.

[...]

Der Frauentanz ist ein besonders erhabener Stil, in ihm manifestiert sich das wunderbare Wesen des Yūgen. Der in der Kindheit erlernte Ausdruck der Zwei Spielweisen erfährt so, wie er sich nun bei der Darstellung der Drei Typen findet, in der Frauengestalt seine höchste Vervollkommenheit. Man vergesse nicht, dass das Herz, das Wesentliche und alle Kraft abzulegen sei: daraus schaffe man den Stil dieses Tanzes. Der wunderbare, begeisternde Stil, der Tanz und Gesang in eines zusammenschmilzt, ist in diesem Yūgen-Stil des Frauentanzes beschlossen.

Anmerkung: Der Typ der Frau ist die Quelle des Yūgen und der feinen Anmut.

Der Krieger [*gun-tai*] als dritte Hauptmaske wird beschrieben als:

Das Wesentliche ist hier die Kraft, das Herz bewegt sich fein.

Wenn sich bei diesem Typ, obgleich er der des Kriegers ist, auch feine Anmut findet, so handelt es sich hierbei um einen Rest der Blüte, die dank der Zwei Spielweisen in der Kindheit entstanden ist. Man achte sorgsam darauf, dass bei diesem Stil die Kraft das Wesentliche ist und das Herz sich fein bewege. Bis ins einzelne verschaffe man sich Klarheit über Herz und Körper dieser Gestalt.

Bis hierher schrieb ich über die Figuren der Drei Typen. Nun einiges über die von der Bewegung des Körpers und dem Aufstampfen der Füße belebten Tänze.

Der Stil des Dämons in verfeinerter Bewegung [*saidō-fū*] sei zu erkennen als:

Die äußere Gestalt ist die eines Dämons, das Herz ist das eines Menschen.

Da bei diesem „Stil der verfeinerten Bewegung“ die äußere Gestalt zwar die eines Dämons, das Herz aber das eines Menschen ist, bewege man sich leicht. Ohne große Kraftanstrengung; der heftig schnelle Tanz sei fein durchgearbeitet. Weder Herz noch Körper kraftvoll zeigen, sondern sich leicht und beschwingt bewegen, darin besteht der „Stil der verfeinerten Bewegung“.

Was im Nō als heftig schneller Tanz bezeichnet wird, hat diesen Stil zur Grundlage. Bei der Darstellung von alt und jung, von Jünglingen und wahnsinnigen Frauen spielt man, je nach den Umständen, mit dem Herzen dieses „Stils der verfeinerten Bewegung“. Im Kakyō schrieb ich: „Bei kräftiger Bewegung des Körpers leises Aufstampfen mit den Füßen, bei kräftigem Stampfen zurückhaltende Bewegung des Körpers.“ „Der Stil der verfeinerten Bewegung“ ist die Grundlage der mit den Bewegungen des Körpers und dem Aufstampfen der Füße belebten Tänze.

Im Gegensatz zur verfeinerten Bewegung steht der Stil des Dämons in heftiger Bewegung [*riki-dō-fū*], der damit nicht das von Seami angestrebte Ideal des *Yūgen* erreicht:

Dämon durch Kraft, das Aussehen und das Herz.

Da dieser Stil die Kraft zum Wesen hat, fehlt es dieser Kunst ganz und gar an feiner Eleganz. Und da hier selbst das Herz das eines Dämons ist, bietet dieser Stil ganz allgemein einen furchterregenden Anblick, und wenig ist daran genußreich. Zeigt man ihn aber nach einer Reihe von anderen Stücken als allerletzten, erregt er gleichwohl Aufsehen und Interesse, da er die Augen der Zuschauer überrascht und ihre Herzen bewegt. Das bedenke man wohl. Dieser Stil erlaubt jedoch nicht, dass man ihn wiederhole.

Abweichend zur (jungen) Frau wird der Tanz der Himmelsjungfrau [*tenjo-mai*] definiert:

Das Herz läßt sich von der Musik beschwingen.

Den Tanz der Himmelsjungfrau spiele man in einem Stil von großem Schwung. Man fülle die Kraft des Herzens in die fünf Körperteile; bald tanze man, bald werde man getanzt, erscheine einmal leicht und einmal tief, wie eine Blume, wie ein Vogel, der im Frühlingswind schwebt. Auf diese Weise bietet man ein Schauspiel wunderschöner Anmut, einen Stil, der Haut, Fleisch und Knochen harmonisch in sich vereint. Ich möchte es immer wieder betonen: man übe und studiere dies wohl.

Der spielerische Tanz der Himmelsjungfrau liegt, weil man einem solchen Stile nie in der Menschenwelt begegnet, seiner Natur nach außerhalb der drei Typen, und doch gleicht er dem Stil des Frauen-Typs. Da dieser Tanz der wichtigste und schwierigste in unserer Kunst ist, biete man ihn, nachdem man das hierbei Wesentliche erfaßt hat, ohne Bedenken als menschliche Kunst dar. Sodann: da man beim Tanz der Himmelsjungfrau die ganze Herzenskraft in die fünf Körperteile einströmen läßt und den Körper zur Substanz macht, bildet dieser innerhalb unserer Übungen ein grundlegendes Element unserer Kunst. Beim Aufbau in Anfang, Mitte und Abschluß (jo, ha, kyū) ist ein Teil Beginn, drei Teile Mitte und ein Teil Abschluß. Doch tanzt man auch in der Reihenfolge Mitte, Anfang, Abschluß und Verlängerung. Dies geschieht, wenn besondere Umstände es erfordern. Je nachdem spricht man von der „normalen“ oder der „umgekehrten“ Reihenfolge. Darin halte man sich an die Tradition.

Am Ende seines kurzen illustrierten Textes kommt Seami auf den Stil der verfeinerten Bewegung in seiner Schule des Nō zu sprechen, beginnend bei der Zahl der Stampfschritte beim heftig schnellen Tanz:

1. Einfaches Aufstampfen (tan), 2. doppeltes Aufstampfen (tanta), 3. dreifaches Aufstampfen (tantatan), 4. leichtes Trippeln (tottottot), 5. lautloses Auftreten, 6. leises Auftreten, 7. wiederholtes Aufstampfen (tanta-notanta), 8. Rückwärtsschritt (nach links), 9. Linksschritt (mit dem linken Fuß), 10. Rechtsschritt (mit dem rechten Fuß), 11. überstürzter Schritt (haraha), 12. vierfaches Aufstampfen (tantatanta).

Vom einfachen Aufstampfen bis zum lautlosen Auftreten handelt es sich um Schritte nach vorn. Beim leisen Auftreten wird, nach rechts, mit ganzer Kraft ein großer Kreis in Richtung auf den rechten Hintergrund der Bühne geschritten. Vom wiederholten Aufstampfen an wendet man sich zur rechten Seite der Bühne und führt den Rückwärtsschritt aus; dann, nach dem überstürzten Schritt, wendet man den Körper mit dem Linksschritt und Rechtsschritt heftig nach links und rechts. Den Abschluß des heftig schnellen Tanzes bildet das vierfache Aufstampfen. Was weitere Einzelheiten betrifft, halte man sich an die mündliche Überlieferung.

Es gebe „außer den genannten noch weitere Schritte: *Yosebyōshi*, *Moro-ashi*, *Oki-ashi*, *Hane-ashi* - alles Schritte, die sich bei diesem oder jenem Tanze ergeben mögen. Es würde zu weit führen, sie hier alle aufzuzählen.“

Auch gebe es noch „Rückkehr ohne Schritt“ und „Einhergehen ohne Schritt“. Es seien dies Schritte, wenn man sich nach links oder rechts wende, ohne mit dem Fuße auf-

zustampfen. Das „Taktandeuten mit dem Knie“ und die „Drehung mit dem Knie“ gebe es „in unserer Schule“ nicht. Sie seien als bloße Kunststücke untersagt.

Die Larven der höfischen Figuren entstehen erst kurz vor dieser Zeit. In der Sammlung des Leipziger Völkerkundemuseums findet sich die Larve einer jungen Frau mit dem Beinamen *Sommerregen-Mond* / 6. Monat (*Ko-omote Samidare-Tsuki*, OAS02544, OAG), signiert vom Urenkel des Zenchiku, Ujiteru (Ujiaki). Sie wurde wohl von Toyotomi Hideyoshi 1593 als eine der drei Larven, *Tsuki* (Mond), *Hana* (Blüte) und *Yuki* (Schnee), aus den Händen des Schnitzers Tatsuemon ausgewählt und benannt. In der *Edo*-Zeit gehörte sie den Tokugawa, seit der *Meiji*-Zeit gilt sie als verschollen. Daher mag sie mit anderen Larven der Tokugawa 1878 nach Leipzig gekommen sein.

Seami versucht mit Hilfe von Zenchikus sehr dynamischen Zeichnungen die bereits in anderen Schriften formulierte Ästhetik seines *Nō* zu verdeutlichen, indem er zum Beispiel die Bewegungen und die Erscheinung eines Dämonen mit Feinheit und Strenge lobt. Ein alter Mann wird als offenherzig und weit blickend beschrieben, eine junge Frau als seelisch ruhig, körperliche Stärke aufgebend. Dagegen hält er den sonst sehr verbreiteten rauen Stil des Dengaku für seine Schule und das höfische Publikum für nicht angemessen.

Seami strebte in seinem Werk und seinen Schriften nach dem ästhetischen Ideal des *Yūgen*, der tiefen, beseelten Schönheit. Diese Aufzeichnungen sind als programmatische, strategische Schriften zu verstehen. Seami versucht die übernommene Tradition seiner Ahnen und anderer Spieler im Sinne einer repräsentativen, aristokratischen Bühnenordnung zu reformieren. Diese soll Erwartungen der Shōgune treffen und, unter Beibehaltung des Verständnisses von Maskentheater als Theaterkunst zwischen Kunst und Leben, den Überlieferungen der Spieler und ihrem religiös-funktionalen Selbstverständnis entsprechen. Die Texte sind keine Anleitungen, vielmehr philosophische Kommentare zur Praxis.

2.6. **SARUGAKU-DANGI: DAS KAPITEL ÜBER LARVEN UND SEINE FOLGEN**

Die Larven (Gesichtsmasken) des *Nō* werden im *Sarugaku-Dangi*, 1430 notiert von Seamis Sohn Motoyoshi, erstmals ausführlich geäußert. Bis heute erschien keine deutsche Fassung des Textes. Hermann Bohners nachgelassenes Schriftenverzeichnis in Speyer erfasst eine Übersetzung, doch das Manuskript selbst konnte in Deutschland bisher nicht gefunden werden.⁶⁹

⁶⁹ Vermutlich handelt es sich um eine Handschrift. Es ist bisher nicht sicher, ob sie mit Teilen von Bohners Nachlass aus Ōsaka über Hamburg nach München oder Köln kam, in Japan selbst verblieb oder dort verloren ging. Ebenso ist nicht belegt, ob Bohner das ganze *Sarugaku-dangi* übersetzt hat.

Im Abschnitt *Über Larven* [*men no koto*] werden zehn Namen von Larvenschnitzern direkt angesprochen, die derart geädelt, noch heute hier und da in den Sammlungen der großen Spielerfamilien zu finden sind. Die Mehrheit dieser Schnitzer ist auch mit Larven in der Leipziger Sammlung vertreten.

Es handelt sich um Nikkō, Miroku bekannt für ihre Okina-Larven, Shakuzuru, ein Sarugaku-Spieler aus Ōmi, berühmt für seine Dämonen-Larven, Echi, ein Zen-Mönch, herausragend in Frauenlarven. Ishi-ō-byōe, Tatsuemon, Yasha, Ko-ushi, Tokuwaka. Seami führt dazu Namen von Larven an und verweist auf deren Schnitzer.

Neben einer mit zahlreichen Fehlern und Verwechslungen behafteten englischen Übersetzung von Thomas Rimer / Yamazaki Mazakatsu (Rimer 1986: 236 ff.)⁷⁰ liegt eine etwas sperrige zu lesende, ebenfalls englische, Übertragung von Erika de Poorter vor (de Poorter 1986: 123-124). Beide Texte bilden, zusammen mit dem editorisch verlässlichsten Text der historisch-kritischen Ausgabe (Seami, Komparu et al. 1974: 301 ff.), die von Omo-te und Katō herausgegeben wurde, die Grundlage für eine eigene Übertragung. Diese Übersetzung hebt vor allem auf die von Seami genannten Schnitzer und Larventypen ab, die Materialgrundlage für die folgenden *Nō*-Akteure und Larvenschnitzer in Hinblick auf die alten Schnitzer sind:

Larven

Über Larven:

Nikkō schnitzte die Okina-Larven. Miroku war darin auch geschickt. Die Okina-Larve unserer Schule ist von Miroku geschnitzt. Als man in Obata (Iga) unsere Truppe gründete, wurde diese Larve in Iga gefunden.

Unter den Schnitzern in Ōmi fertigte Shakuzuru, ein Sarugaku-Spieler, hervorragende Dämonen-Larven. Vor kurzer Zeit lebt Echi, ein Mönch am Zazen-ji (des Enryaku-ji auf dem Hiei-san).⁷¹ Er schnitzte hervorragende Frauen-Larven.

Unter den Schnitzern in Echizen sind Ishi-ō-byōe, Tatsuemon, Yasha, Bunzō, Ko-ushi und Tokuwaka namhaft. Die Larven von Ishi-ō-byōe und Tatsuemon kann jeder tragen. Die Larven der späteren Schnitzer gut zu tragen bedingt des Spielers Geschick. Die Larven des Oberhauptes der Kongō-Schule sind von Bunzō geschnitzt. Die Greisen-Larve unserer Schule stammt von Tatsuemon. Die in Koi no omoni verwendete Larve des lachenden Alten (Warai-jō) schnitzte Yasha. In der zweiten Hälfte von Oimatsu tragen wir eine Larve von Ko-ushi.

Die Larvenschnitzer von Echi fertigten verschiedene Larven und machten sie den Spielern des Ōmi-Sarugaku zum Geschenk. Dann verlangten sie auch dem berühmten Akteur des Yamato-Sarugaku Seami über Iwatō-tayū Larven zukommen zu lassen. Darunter auch die Frauenlarve und die eines dünnem Gesicht [kao-hosoki-jō-no-men], welche sich heute im Besitz des Hōshō-tayū befinden. Diese Larve wurde bemalt und ab und zu in Yorimasa getragen. Männer-Larven werden seit kurzem hervorragend von Chigusa geschnitzt. Die junger Männer von Tatsuemon.

Die Tobide-, Tenjin-, Ō-beshimi und Ko-beshimi-Larven der Deai-Truppe wurden alle von Shakuzuru geschnitzt. Außerhalb nennt man die Ō-beshimi-Larve den Yamato-beshimi. Das ist die Ō-beshimi-Larve. Die Ō-beshimi- und die Tenjin-Larven wurden zuerst von Kan'ami getragen und dann an die kommenden Generationen weitergegeben. Die Tenjin-Larven wurde geschnitzt um das Antlitz des legendären Geistes von Sugawara no Michizane, der die Granatapfelkerne ausspuckte, die sich in Feuer verwandelten, festzuhalten. Die Larve erhielt ihren Namen, weil sie im Nō des Tenjin (z.B. Raiden) getragen wird.

⁷⁰ Zu diesem in der Fachwelt dringend erwarteten Werk liegen mehr als zehn Rezensionen vor, von im Grunde allen wichtigen Theaterforschern der damaligen Zeit, die sich einig sind in der Kritik an der schlechten Endredaktion, der Ungenauigkeit und zahlreichen Übersetzungsfehlern. Benlis Übersetzungen von Seami-Texten und die Bohners sind dagegen sorgsam lektoriert. Doch die Übertragung von Schlüsselbegriffen der Theaterpraxis folgt einem deutschen Theatermodell.

⁷¹ Echis Präsenz auf dem *Hiei-san* unterstreicht dessen Bedeutung als Zentrum des *Sarugaku*. Auch das *Kyōgen* hat hier seine Basis, ebenso verdanken die *Dainenbutsu-Sarugaku*, vor allem die des *Mibu-dera* und der *Enmadō*, den Klöstern des *Hiei-san* einen starken personellen und ästhetischen Impuls.

Einst ließ sich jemand diese Larve und hatte eine merkwürdige Offenbarung im Traum. Darauf gab er sie zurück und die Larve wurde nicht mehr verwendet. Nach einer zweiten derartigen Offenbarung trug man die Larve wieder, bis heute. Die Ko-beshimi-Larve war die erste, die Seami trug. In der heutigen Generation gibt es für keinen Akteur Grund sie zu tragen. Diese Larve wurde für die erste Vorstellung von Ukai verwendet. Wenn eine andere Larve in Ukai verwendet wird, entsteht eine emotionalere Atmosphäre. So sollte die Larve vom Akteur mit Bedacht im Hinblick auf den künstlerischen Ausdruck gewählt werden. Unsere Truppe besitzt eine hervorragende Larve einer etwas älteren Frau, geschnitzt von Echi. Seami trug diese in verschiedenen Aufführungen in Frauenrollen. Darüber hinaus gibt es noch viele andere Larven in guter Qualität.

Obwohl die geheimen Schriften Seamis erst 1908 in einem Antiquariat auftauchten und kurz danach in einer Edition der breiten Öffentlichkeit der *Taishō*- und *Shōwa*-Zeit zugänglich wurden, sind diese Passagen in Spielerkreisen bereits lange vorher sehr wirksam gewesen. Seit dem späten 16. Jahrhundert wurden Larven den alten, teils mythischen Schnitzern, die Seami nennt, durch Beglaubigungen zugeschrieben.

Ji'unin (15. / 17. Jahrhundert) zählt zu den ältesten namhaften Schnitzern, die selbst Schnitzermarken oder eigene Inschriften auf den Larven hinterließen. Seine Larven sind selten, Daten zu Leben und Werk kaum gesichert. In Leipzig finden sich in Larven von Nichiyū (Himi) und Tatsuemon auch alte Inschriften, die von den Schnitzern selbst stammen könnten. Umfangreich sind Inschriften der großen Familie und Werkstatt der Ōmi-Iseki, die bis nach *Kyūshū* wirksam waren, wie Zollinger belegt. Neben Tatsuemon sind auch Chigusa und Shakuzuru mit Inschriften oder Siegeln überliefert.⁷²

Ob diese Schnitzer tatsächlich gelebt haben, die ihnen zugeschriebenen Larven selbst geschnitzt haben, ist oft nicht bewiesen und auch heute schwer zu belegen. Der Bestand an japanischen Larven in Japan und außerhalb Japans ist noch lange nicht vollständig elektronisch erfasst worden, so dass umfangreiche Abgleiche fehlen.

Tatsuemon oder Shakuzuru werden sehr viele Larven zugeschrieben. Wenn die einzelnen Stücke ausführlich untersucht werden, weisen sie oft erhebliche stilistische Unterschiede auf. So drücken Zuschreibungen auch die Verehrung des alten Meisters aus, sind als Werke in ihrem Stil aufzufassen. Dem ostasiatischen Topos des Lernens / Lehrens folgend.

Seami führt im *Sarugaku-Dangi* insgesamt elf Schnitzer namentlich an: Nikkō, Miroku, Shakuzuru, Echi, Ishi-ō-byōe, Tatsuemon, Yasha, Bunzō, Ko-ushi, Tokuwaka und Chigusa. In der Leipziger Sammlung können fünf dieser Schnitzer (Shakuzuru, Tatsuemon, Ko-ushi, Ishi-ō-byōe, Tokuwaka) Larven zugeschrieben werden. Chigusa wird als Vorbild für eine, nach seinen Werken geschnitzte, Larve genannt.

⁷² Bisher gilt in der japanischen Larven-Forschung als Konsens, dass erst in der Momoyama-Zeit die Larveninschriften sich breit durchsetzten.

Larventypen und deren Obergruppen (Frauen, Männer und junge Männer) werden von Seami auch explizit genannt. Als Larven erwähnt Seami *Okina*,⁷³ die Greisenlarve *Warai-jō*, einen Alten, *Jō*, die Dämonenlarven *Ō-beshimi*, *Tenjin*, *Ko-beshimi* und *Tobide*. Implizit nannte Seami in seiner Erzählung über die Schnitzer auch die Larven (junger) Frauen und (junger) Männer als er auf Echi, Tatsuemon und Chigusa zu sprechen kam. Das Spektrum der Nō-Larven, auch in die Hauptgruppen Männer, Frauen, Götter, Dämonen und Geister eingeteilt, scheint bereits zu Seamis Zeit grundlegend entwickelt, auch wenn die Formenvielfalt noch keine 160 Typen von Larven umfasst hat.

⁷³ Die *Okina*-Larven schließen den weißen Alten (*hakushiki-jō* = *Okina*), den schwarzen / dritten Alten (*kokushiki-jō* = *Sanbasō*), den Vater des *Okina* (*Chichi-no-jō*) und den *Enmei-kaja* / *Lebensverlängerungs-Jüngling* mit ein. In den heutigen Sammlungen der Kanze- und Umewaka-Familien bspw. sind diese Larven im Set vorhanden, Nikkō und Miroku oder Bunzō und Yasha zugeschrieben. Eindeutige Belege dafür (Datierungen, historische Inschriften) fehlen.

3. MASKE IN JAPAN

3.1. BEGRIFFLICHKEITEN – SARUGAKU UND SARUGAKU NO NŌ

Der Oberbegriff *Nōgaku* 能楽, für *Nō* 能 und *Kyōgen* 狂言, wurde erst 1881 (Meiji 14), in der japanischen Moderne, geprägt⁷⁴ und setzte sich bis zum Beginn der *Shōwa*-Zeit (1926-1989) durch. *Sarugaku* 猿楽 (*Affenspiele*) war dagegen zu Seamis Zeit wirksam, stand neben *Dengaku* 田楽 (*Feldspielen*), *Ōkina-Sarugaku* 翁猿楽⁷⁵ und *Ennen-no-mai* 延年の舞 (*Lebensverlängerungs-Tänzen*) in der Relation eines Theatergefüges.

Sarugaku selbst leitet sich vom chinesischen *Sanyūe*, ab das mit den gleichen Schriftzeichen geschrieben wurde und wohl über das ostasiatische Festland Japan erreichte.⁷⁶ Auf einigen im *Shōsō-in*, der kaiserlichen Schatzkammer in *Nara*, verwahrten, bemalten Bambusstangen sind allerlei Gaukeleien zwischen Löwen- und Stelzen-Tanz, Jonglieren und Maskeraden dargestellt. Diese aus dem 7. Jahrhundert stammenden Kunstwerke gelten als die ältesten Belege der *Sanyūe* / *Sarugaku* in Japan.

Kan'ami erlangte mit einem Gastspiel vor dem *Shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (regierte 1368-1394) in *Kyōto* 1375⁷⁷ dessen Protektion. Der am Hof aufwachsende Seami (1362-1444?) konnte seine Ästhetisierung des *Nō* vornehmen, vor allem durch die Abfassung seiner „geheimen Schriften“ im reiferen Alter.

Das aus China importierte, zu Seamis Zeit am Hof sehr modische ästhetische Ideal des *Yūgen* 幽玄, der tiefen, anmutigen Schönheit, wurde zu einer Leitidee des *Sarugaku no Nō*, der Kunst der *Sarugaku*,⁷⁸ für die Seami auch neue *Nō*-Stücke. Das Wort *Kyōgen* für das Theater des Lachens ist schon 1352 nachgewiesen, zur Jugendzeit Kan'amis, in einem religiösen Kontext des *Hiei-san* bei *Kyōto*. Von dort wird ein Vorgänger der späteren *Ōkura*-Schule hervorgehen.

74 1881 wurde auf Anweisung Iwakuras die *Nōgaku-sha* gegründet, Vorgängerin des heutigen *Nōgaku-kyōkai*. *Nōgaku* ist auch der Name einer einflussreichen Zeitschrift, die von 1902 bis 1921 erschien. Sie hat nicht unwesentlich zur Festigung von *Nōgaku* als Bezeichnung für das vormalige *Sarugaku* beigetragen. Stanca Scholz-Cionca erstellte vor einigen Jahren in Zusammenarbeit mit dem Theatermuseum der Waseda-Universität mit Studenten einen Inhalts-Index zur *Nōgaku*, der online unter www.enpaku.waseda.ac.jp/db/nogaku abzurufen ist. Auf die Volltexte selbst kann leider nicht zugegriffen werden. D. V. dankt dem Fachbibliothekar in Trier, Herrn Dr. Gottheiner, für die Sendung von Kopien relevanter Texte aus der *Nōgaku*, die mit den Larven in Verbindung stehen, im Sommer 2009.

75 Einer älteren Theatertradition, die auf die heiligen Tänze rund um die Götter *Ōkina* 翁 (weißer Segen spendender Alter), *Sanbasō* 三番叟 („dritter Alter“, dunkler Segen spendender Alter), *Enmei-kaja* 延命冠者 (Lebensverlängerungs-Jüngling) und *Chichi-no-jō* 父の尉 (Vater des Okina) zurückgeht und vor allen an den alten Schreinen in *Ise* und *Nara* noch heute praktiziert wird. Amano widmete eine umfangreiche Studie den *Okina-Sarugaku* als einer Quelle des *Nō* (Amano 1995).

76 Seami verwendet oft 申楽, das von den *Affenspielen* 猿楽, zu den *freudigen Mitteilungen* führt. *Saru* 申 steht für den Affen im chinesischen Kalender. Im *Fūshikaden* erläutert Seami (strategisch) die Etymologie, wenn er *Kagura* 神楽 als Ursprung von 申楽 angibt, das links stehende Radikal sei einfach ausgefallen.

77 Im Tempel *Imanogumano*, der dem *Hiei-san*, dem *Shugendō* und der *Shingon-shū* nahe stand.

78 Eine ähnliche Begriffsprägung für Kunsttheater wie *Commedia dell'Arte* (*Commedia all'improvviso*), doch strukturell verschieden, da *Nō* rhetorischer Stil ist.

Nō steht bei den *Shōgunen* aber im Vordergrund der Aufmerksamkeit.⁷⁹ Kultisch und auch bühnenpraktisch ist die Verwandtschaft der beiden *Sarugaku* in der Anlage wohl immer vorhanden gewesen, das zeigen nicht nur die *Okina*-Tänze, auch Uzumes Tanz.

Seami, der, als am Hof erzogener und aus dem Rang der Bettelmönche aufgestiegener Akteur, seine Kunst strategisch abzugrenzen und zu reformieren suchte, sah dem *Kyōgen* im *Nō* die Position des Zwischenspiels, des *Ai-Kyōgen* 間狂言 vor. Ein in verständlichen Worten kommentierendes und das Pathos, den Ernst brechendes Zwischenspiel.

Diese Funktion hat das *Ai-Kyōgen* bis heute, in ihm ist auch die größte Vielfalt in der Verwendung von Larven durch die *Kyōgen*-Spieler zu beobachten, die sonst sehr rar wurde.⁸⁰ Das *Ai-Kyōgen* ist aber nur eine Möglichkeit des Auftritts von *Kyōgen*-Spielern mit *Nō*-Spielern, es existiert ein breites Repertoire an *Kyōgen*, die als eigenes Programm gespielt werden können.⁸¹

Aufgrund ihrer ähnlichen Strukturen und gemeinsamen Wurzeln blieb der Oberbegriff *Sarugaku* für *Nō* und *Kyōgen* wirksam. Seami verwendet in seinen Schriften für den Begriff *Sarugaku* statt 猿楽 (Affenspiele) oft 申楽⁸² oder auch *Yūroku* 遊楽 (Vergnügen, Zeitvertreib; wörtlich: Lustspiel)⁸³, das, von den Herausgebern der historisch-kritischen Seami-Ausgabe Katō und Omote, als Synonym für *Sarugaku* angegeben wird.

Seami konnte sich zu Lebzeiten mit seiner Ästhetik des *Nō* am Hof des *Shōguns* nicht durchsetzen. Ein, wenn auch geachteter, Konkurrent war der ebenfalls von Yoshimitsu geförderte Spieler Dō'ami 道阿弥 (1335?-1413), eigentlich Inuō 犬王, der in Seamis Sa-

79 Im 14. Jahrhundert stellt sich die politische Dualität zwischen den Kräften des *Südhofes* (Go-daigo in Yoshino) und denen des *Nordhofes* (gestützt durch die aufgestiegenen *Shōgunen* der Ashikaga in *Sagano*, Nord-West-Kyōto) auch ästhetisch dar. Wobei *Kyōgen* am *Hiei-san*, die *Yamabushi* (Bergasketen) des *Shugendō* in *Yoshino* und die *Sarugaku*-Truppen von *Ōmi*, in deren Umfeld die Larvenschnitzer Shakuzuru und Echi wirkten, zum *Südhof* zu rechnen sind und die auswärtigen *Sarugaku*-Truppen, wie die Kanze aus *Yamato*, zum *Nordhof* und den Ashikaga. *Nō* und *Kyōgen* zur Zeit Seamis waren ästhetisch und politisch konfliktreich, wie auch die Ermordung von Vater Kan'ami und Enkel Motomasa zeigt, dazu Seamis Verbannung. Ähnliche politische und ästhetische Konfliktlinien sind auch innerhalb der drei Tempel der *Dainenbutsu-Sarugaku* zu erkennen. *Enmadō* und *Mibu-dera* stehen in relativer Nähe zum *Hiei-san*. Die *Shaka-dō* in *Sagano* war nicht nur räumlich dem *Nordhof* nahe. Sie ist als Quelle des *Sarugaku no Nō* belegt, die Kan'ami und durch ihn auch Seami inspirierte (vgl. *Nō Hyakuman*).

80 Es kann heute bei *Nō*-Auführungen beobachtet werden, dass (oft ältere) Männer *Kyōgen* auslassen, sich eine „Pause von der Pause“ gönnen. Das erscheint angesichts der nicht immer brillanten Performances der *Nō*-Akteure etwas despektierlich und wirkt wie ein übernommenes Vorurteil.

81 *Kyōgen*-Akteure, vor allem die vielen jungen Männer, sind heute in der allgemeinen Öffentlichkeit durch große Medienpräsenz sehr populär.

82 *Saru* 申 bedeutet ebenso wie *saru* 猿 Affe, als Verb bezeichnet *mōsu* 申す sprechen und ist zumindest heute ein sehr höflicher Ausdruck. Während 猿 direkt mit den lebendigen Affen(tieren) in Verbindung gebracht wird, die Japans Bergwelt von Nord bis Süd reich bevölkern, steht 申 für den Affen als neuntes Zeichen im Chinesischen Tierkreis Kalender (Z.B. 申年 für Jahr des Affen). Eine mögliche Auslegung dieser Strategie könnte sein: Lass den Affen raus (*Kyōgen*; *Dainenbutsu-Sarugaku*) – Versteck den Affen (*Sarugaku no Nō*).

83 遊楽 hat eine sehr sinnliche, erotische Konnotation. Bedeutet *raku* 楽 Spiele, Vergnügen, Freude, steht *asobi* 遊 für Spiele, die auch erotisch sein können. Ist Synonym auch für das Spiel der Geschlechter.

rugaku-Dangi lobend erwähnt wird und 1408 auch in Yoshimitsus Villa am Goldenen Pavillon *Kinkaku-ji* vor dem Tennō Goko-matsu 後小松天皇 spielte.

Mit dem Tod seines Förderers Yoshimitsu sank Seamis Stern. Yoshimitsus Sohn Yoshimochi (regierte 1392-1422) bevorzugte die rauerer und kraftvolleren *Dengaku* und deren Akteur Zōami 増阿見, auf den wohl auch die Frauenlarve *Zō-onna* zurückgeht.⁸⁴

Seami trat weiter vor dem *Shōgun* auf, verfasste wichtige Schriften wie *Sandō* und machte seinen Sohn Motomasa zum designierten neuen Oberhaupt der Kanze-Schule. Seit 1424 arbeitete er eng mit der Konparu-Schule zusammen, unterrichtete besonders Konparu Zenchiku, der auch seine Schwiegersohn wurde.

Seamis Weigerung, nach dem (gewaltsamen) Tod Motomasas in Ise 1432 seinem vom Shōgun als Nachfolger bestimmten On'ami 音阿弥 (1398-1467), die geheimen Schriften und Lehren anzuvertrauen, führte 1434 unter dem fünften Shōgun Ashikaga Yoshinori (regierte 1428-1441) zu Seamis Verbannung nach *Sado*.⁸⁵ On'ami war ein Enkel Kan'amis, Neffe Seamis und schließlich dessen Adoptivsohn. Nach Motomasas Tod wurde On'ami gegen Seamis Willen, zum dritten Oberhaupt der Kanze nach Kan'ami und Seami.

Die Kinder Motomasas führten ihre Aktivitäten eigenständig fort und gingen als Echi-zen-Kanze in die Theatergeschichte ein. Durch Zenchiku und seine Familie lebte ein umfangreicher Teil von Seamis Überlieferung recht gut geschützt weiter.

Seami konnte erst spät, nachdem Yoshinori 1441 während einer *Nō*-Aufführung⁸⁶ von On'ami (Motoshige) im Haus des Generals Akamatsu Mitsusuke ermordet wurde,⁸⁷ aus seiner Verbannung zurückkehren. Ein Gnadengesuch an den Kaiser, der einige *Nō* von Seami gelesen hatte, war wohl dabei entscheidend. Die Vermählung seiner eigenen Tochter mit dem begabten Takeda Konparu Zenchiku und dessen Ausbildung seit 1424 blieb der wichtigste Schritt Seamis zur Erhaltung seiner Tradition und zur Weitergabe sei-

⁸⁴ Ein Beispiel für eine Zō-ami zugeschriebene *Zō-onna* findet sich in der heutigen Sammlung des *Mitsui*-Museums, vormals Kongō-ke, *Kyōto*. Erstmals soll Zōami als Urheber dieser Frauen-Larven *Zō-onna*, die vor allem bei der Hōshō-ryū Verwendung finden, in Kita Hisayoshis *Kamenfu* genannt worden sein.

⁸⁵ Allerdings vertritt Eric Rath in einem Aufsatz die These, dass dieser Zusammenhang längst nicht bewiesen sei und vor allem in der *Edo*-Zeit verbreitet wurde (Rath 2003). On'ami jedenfalls soll auch das von Yoshida Togō 1909 in einem Antiquariat entdeckte Konvolut der später *Hachijo-Fūshikaden* genannten Schriften nach Seami verfasst haben, die lange Zeit, noch bis zur historisch-kritischen Werkausgabe von Omote und Katō 1974, und erst durch diese nachhaltig berichtigt, als die authentischen Schriften von Seami galten. Die bisher im Deutschen verbreiteten Übersetzungen der Seami-Schriften von Bohner und Benl basieren alle auf diesen inzwischen überholten früheren Textversionen.

⁸⁶ Dieser Umstand unterstreicht die enge Verbindung von Politik und Kunst in jener Zeit.

⁸⁷ Die Ermordung Yoshinoris leitete den langsamen Verfall der Macht der Ashikaga ein, die in weiteren Schritten in die lange Periode der Zeit der streitenden Reiche, die *sengoku-jidai* mündete, in der Räuberbanden und rivalisierende Militärführer Japan beherrschten und seinen Menschen, aber auch seiner Kultur nicht geringen Schaden zufügten. Es gelang den *Nō*-Spielern unter lokaler Protektion der bildungs- und unterhaltungshungrigen *Daimyō* ein Auskommen zu finden, ihre Tradition zu erhalten. Die Entwicklung der Larvenschnitzer ging in dieser Zeit weiter, durch Nachschnitzungen und die Entwicklung weiterer Larventypen.

ner Schriften und Lehren. Ein Beispiel für die intensive Zusammenarbeit der beiden ist das besprochene *Nikyoku-santai-ningyō-ezu*.

Zenchiku schrieb bereits zu Lebzeiten Seamis einige seiner Aussagen zu Traktaten nieder, ebenso wie es Seamis Sohn Motomasa getan hatte und folgte mit seinen eigenen Schriften Seamis Beispiel, auch mit eigenen *Nō*-Stücken tat sich Zenchiku hervor, dem sehr eigenwilligen *Shugendō-Nō Tanikō* zum Beispiel. Er kann neben Seami als der wichtigste Theoretiker und Ästhet des jungen *Sarugaku no Nō* gelten. Zudem prägte Zenchiku die Ästhetik des *Nō* noch stärker buddhistisch, mit großer Nähe zum *Zen*-Buddhismus, wie sich auch im Namen ablesen lässt.

Kan'ami und Seami standen mit ihrem *Shōgun* noch eher den Lesarten des populäreren diesseitigen *Amida*-Buddhismus nahe, in dessen Kontext sich auch die *Dainenbutsu-Kyōgen* (-*Sarugaku*)⁸⁸ entwickelten.

Während die *Jōdo-shū*, die *Lehre des reinen Landes*, neben *Shingon*-Lehren (*Enmadō*) für die *Dainenbutsu-Sarugaku* grundlegend ist, hing das Umfeld von Kan'ami und Seami dem *Amida*-Buddhismus in der älteren Form an. Den Totenkulten, damit auch Funktionen von Totengräbern, in Form von Totenriten, künstlerisch sozial-psychologischen Bewältigungsmechanismen, Trauerarbeit gewissermassen, waren wohl beide verbunden.

3.2. AKTEURE – THEORETIKER – FORSCHER

3.2.1. SHIMOTSUMA SHŌJIN: LARVENSCHNITZER, ABT UND NŌ-SPIELER

Adam Zollinger führt in seiner in Japan verfassten Dissertation über die Herstellung und Tradierung japanischer Larven in Nord-Kyūshū, anhand der Bild-Schriftquellen eines Tempels von 1596,⁸⁹ zwei Schriften des Shimotsuma Shōjin (1551-1616) als wichtige Quellen an. Shimotsuma war als Abt des *Nishi-Hongan-ji* in *Kyōto* tätig. (Zollinger 2010) Er stand

⁸⁸ Während in der Gegenwart eher von den *Dainenbutsu-Kyōgen* gesprochen wird, oder ganz konkret und topisch von *Mibu-Kyōgen*, *Sagano-Shakadō-Kyōgen* und *Enmadō-Kyōgen*, ist der historisch und typologisch richtige Sammelbegriff *Dainenbutsu-Sarugaku*, wie im dritten Kapitel der Arbeit ausführlich dargestellt wird, da die drei überlieferten Varianten der *Dainenbutsu-Sarugaku* spezifische Elemente von *Nō* und *Kyōgen* enthalten, und so wie jene mit der Beschreibung *Sarugaku* im Sinne von *Sarugaku no Nō* bis zur *Meiji*-Zeit treffend charakterisiert werden können. *Dainenbutsu-Sarugaku* war bis ins frühe 20. Jahrhundert üblicher Name.

⁸⁹ Zollingers Entdeckung einer Larven-Musterbildrolle vor der Edo-Zeit wurde inzwischen (Stand: Mai 2010) von den japanischen *Nō*-Forschern als Schlüsselquelle akzeptiert, die den Prozess der Kanonisierung der *Nō*-Larven, der mit der *Azuchi-Momoyama*-Zeit einsetzt, dokumentiert. Diese Kanonisierung setzte sich im ersten Jahrhundert der *Edo*-Zeit fort, wobei gerade die Iseki und die Deme-Familien Schlüsselstellungen bei der Herausbildung von Larven-Schnitzerschulen, analog der *Nō*- und *Kyōgen*-Spielerfamilien selbst, einnahmen.

wie andere Spieler und Schnitzer unter der Protektion des *Taikō* Toyotomi Hideyoshi (1532-98).⁹⁰

Bereits 1593 hatte Hideyoshi führende Spieler der Zeit auf sein Schloss in *Nagoya* auf *Shikoku* gebeten, neben Aufführungen auch einige alte Larven der Konparu- und Kanze-Familien begutachtet und dabei einige dieser Larven zu Vorbildern (*honmen*) erklärt. Gleichzeitig beauftragte er das Nachschnitzen (*utsushi*) dieser Larven. Neben Shimotsuma verdanken vor allem die Schnitzer Iseki Kawachi und Deme Zekan, die ihrerseits aus alten, schon länger für die *Shōgune* und *Daimyō* der vorherigen Jahrhunderte tätigen Schnitzerfamilien stammten, diesen Aufträgen ihren Ruhm.

Zollinger kann durch Archivfunde in *Kyūshū*, durch Larvensammlungen, Tagebücher und vor allem Bildrollen mit Larven-Mustern, bei denen die rund 40 Larven-Typen in Frontal-Ansicht, mit einigen Profilen und auch Hinweisen zu Bemalung und Charakter versehen sind, die gesicherte Quellenlage zu diesem Prozess verbreitern. Diese Bildrolle kann als Beleg einer schon vor Hideyoshi und unabhängig von ihm tätigen Gilde von Larvenschnitzern gelten, die vornehmlich für die lokalen Patrone, die *Daimyō* tätig waren.

Ähnlich den vaganten Spielern fanden die Schnitzer mittels dieser Schriften und Bildrollen Wege, über große räumliche und zeitliche Entfernungen hinweg Muster der Vorbilder ihrer Arbeiten festzuhalten und zu tradieren. Gute, alte Larven konnten nur selten in Augenschein genommen werden. Sie unterliegen bis heute überall auf der Welt zahlreichen Beschränkungen und Tabus.

Zollingers Fund belegt die Normierung der Larventypen nach historischen Vorbildern, Unikaten. Die Kanonisierung der *Nō*-Stücke ging einher mit der Normierung der Larvenformen. Die *Edo*-Zeit und ihr Tokugawa-Regime baute auf eine Kontinuität von Prozessen, die bis in die mittlere Zeit der Ashikaga, den Verfall ihrer Macht und den Beginn der *Sen-goku-jidai* zurückreichen, auf. Sie wurden durch Nobunaga Oda, Toyotomi Hideyoshi, Tokugawa Ieyasu und andere nach eigenem Geschmack, Repräsentationsbedürfnis und

⁹⁰ Larven des Shimotsuma sind unter anderem durch verschiedenartige, aber charakteristische Schriftsiegel gekennzeichnet. Shimotsuma ist laut Nakamura (Bernegger 1993) durch sein enges Verhältnis zu Hideyoshi auch dafür verantwortlich, dass zahlreiche Larven nach alten Vorbildern in der *Momoyama*-Zeit hergestellt wurden. Viele darunter seien, so beschreibt es Bernegger in Berufung auf Nakamura, von Shimotsuma so geschickt hergestellt worden, dass sie von den wirklich alten Larven des 13. bis 15. Jahrhunderts nicht mehr zu unterscheiden waren. Das Wissen um diese Larven sei verloren gegangen, so dass nun nicht mehr gesagt werden könne, welche der alten Larven aus Shimotsumas Umfeld stammten oder von tatsächlich von älteren Schnitzern. Hori zeigt in seinem Larvenbuch zwei Larven mit dem Schriftsiegel des Shimotsuma, eine davon wird ihm selbst zugeschrieben. Auch am *Negoroji* hat eine Larve sein Schriftsiegel. In der Sammlung des *Fukuoka-Kunstmuseums*, vormals die Sammlung der Kuroda-Fürsten, ist eine Knaben-Larve *Dōji*, die laut Goldlack-Inschrift von Tatsuemon stammen soll, die aber von den Autoren des Kataloges auf das 18. Jahrhundert (!) datiert wird. Sie weist gleich zwei Schriftsiegel von Shimotsuma auf und erscheint in ihrer Fassung mindestens wie ein Werk des 16. Jahrhunderts, so dass die Urheberschaft von Shimotsuma angenommen werden kann. Die Sammlung in Fukuoka ist mit rund 160 Larven sehr umfangreich und in ihrem Rang der des *Negoroji* vergleichbar. Dennoch wurde der Katalog nicht von Autoren bearbeitet oder kommentiert, die für Larvenforschung renommiert sind. Das mag diese und weitere Ungenauigkeiten in der Larvenbestimmung erklären. Der Band erschien 2004, evtl. unter Zeitdruck, aus Anlass einer Sonderausstellung zu den Larven, die wenige Jahre zuvor von den Kuroda dem städtischen Museum überlassen wurden.

Machtkalkül katalysiert und strukturiert. Dabei verschwanden nicht alle älteren Quellen und Entwicklungsstränge.⁹¹

Hideyoshi war eine schillernde Herrscherpersönlichkeit, der es gelang vom einfachen Fußsoldaten zum faktischen Herrscher Japans, in ähnlich mächtiger Position wie die Shōgun, aufzusteigen. Hideyoshi kam 1582 an die Macht, als Oda Nobunaga, der eigentliche Reichseiniger in der *Zeit der streitenden Reiche (sengoku-jidai)*, die seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert über 100 Jahre wütete, im *Honnō-ji* ermordet wurde. Hideyoshi setzte mit einer Landreform, der Entwaffnung breiter Volksschichten und der Festschreibung des Waffenprivilegs für *Samurai* sehr wichtige Maßnahmen zur Befriedung und kulturellen Konsolidierung des Landes durch. Er genoss und förderte auch *Sarugaku* (*Nō* und *Kyōgen*), Teezeremonie (*Cha no yū*) und buddhistische Kultur. Hideyoshi spielte nicht nur selbst *Nō*, er ließ sich auch eigene Stücke schreiben, in denen er als Figur auftrat.⁹²

Er förderte zahlreiche Larvenschnitzer wie Sumi-no-bō, Shimotsuma Shōjin, Iseki Kawachi und Deme Zekan persönlich durch umfangreiche Aufträge. Auch Sumi-no-bō soll laut dem *Taikō-ki*, der posthumen Autobiographie Hideyoshis, sehr gut im Nachschnitzen alter Larven gewesen sein, so gut, dass Hideyoshi die Originale (*honmen*) nicht mehr von den Kopien (*utsushi*) unterscheiden konnte und ihm daher als ersten Meister den Titel *Tenga-ichi* (der Erste (Beste) unter dem Himmel) verlieh (Rath 2004: 29).

Shimotsuma soll (als Amateur) nicht nur ein herausragender Akteur gewesen sein, sondern auch sehr geschickt im Kopieren alter Larven. Während Sumi-no-bōs Larven meist mit Brandstempeln versehen sind, wie u. a. zwei Beispiele in der Leipziger Sammlung belegen, so sind Kennzeichnungen Shimotsumas selten. Beiden dieser eng mit Hideyoshi zusammenarbeitenden Schnitzern wird nachgesagt, dass sie eine Reihe von Larven so geschickt nach schnitzten, dass diese bis heute als alte Larven (*komen*) oder Originale (*honmen*) gelten. Diese vermeintlich „alten“, aber nur „mittelalten“ Larven haben bis heute in den Sammlungen der Spielerfamilien, der Museen oder anderer privater Besitzer einen ehrenvollen Platz. Das könnte auch auf einige Leipziger Larven zutreffen.

Shimotsuma stellte in seinen Schriften *Shōjin-kikigaku* (um 1592) und *Sōden-sho* (um 1596) eine erweiterte Liste von Schnitzern auf, in der er Seami Schilderung aus dem *Sarugaku-Dangi* aufgriff. Neben Nichiyū (Himi), der bei Seami nicht genannt wurde, tritt auch Sankō-bō, der, laut Rath, neben Nichiyū (Himi) als Ahn der Deme-Larvenschnitzer-

⁹¹ In bestimmten Regionen und Kontexten haben heutige Forscher lange nicht gesucht, wie Zollingers, Gotōs, Nakamuras und d. V. Funde belegen.

⁹² Der Theaterhistoriker und Philologe Amano Fumio (seit März 2010 Emeritus an der Universität Ōsaka (Ōsaka daigaku)) widmete Hideyoshis intensiver Beziehung zum *Nō* eine eigene Publikation (Amano 1997). Amano betreute d. V. während des Auslandsstudiums in Ōsaka 2002/03.

Familien gilt,⁹³ neu hinzu. Diese alten Schnitzer werden als *Jōsaku* (hervorragende Meister), später dann *Jūsaku* (Zehn Meister) bezeichnet. Es mag sich dabei um einen Übertragungsfehler handeln, da Seami elf und Shimotsuma zwölf Schnitzer nennt. Rath verweist auf den Einfluss Shimotsumas auf Tora'akira, der dessen Liste mit kleineren Änderungen, aber ohne Quellenangabe, übernahm (Rath 2004: 31). In späteren Quellen tauchen noch weitere Schnitzer-Namen auf, die zeitgleich zu diesen elf Namen bei Seami oder auch vorher / nachher gewirkt haben sollen, Kita Hisayoshi (1742-1829)⁹⁴ steht fast am Ende dieser Autoren.

Zollinger gibt in seiner (japanischsprachigen) Dissertation die Passage aus dem *Sōden-sho* wieder, die hier erstmals ins Deutsche übersetzt wird (Zollinger 2006: 22):

Die geschickten Larven-Schnitzer:
Okina-Larven: Nikkō und Miroku
Shakuzuru – Dämonen
Echi
Tatsueemon – Frauen, Männer und Greise
Yasha
Bunzō – Frauen
Ko-ushi – Greise
Tokuwaka – Ayakashi
Sankō – Beshimi, Greise
Himi – Geister
Diese werden auch die zehn Schnitzer genannt.

Ungewöhnlich erscheint die Einordnung Sankō-bōs vor Nichiyū (Himi), obwohl Shimotsuma sonst scheinbar auf eine Chronologie achtet. Aufbauend auf Seami fügt Shimotsuma beide als historisch gesicherte, nach Seami lebende Larvenschnitzer an und lässt Chigusa und Ishi-ō-byōe aus der Liste Seamis heraus fallen, was seltsam erscheint.

Die doppelte Begriffsprägung als geschickte Meister (*Jōsaku* 上作) und zehn Schnitzer (*Jūsaku* 十作) nimmt Shimotsuma als ein ordnendes Kriterium vor. Nur der letzte Begriff, *Jūsaku*, wird über Ōkura Tora'akira, Kita Hisayoshi und Nogami Toyochirō in die Neuzeit getragen. Die Liste enthält, wie bei Seami, elf Schnitzernamen, die in zehn Zeilen geschrieben sind, da Nikkō und Miroku gleichermassen die Okina-Larven schnitzten.

⁹³ Die heute als gesichert geltenden Stammtafeln der Larvenschnitzer beginnen in den japanischen Publikationen erst mit Sankō-jō. Die zehn alten Schnitzer oder andere, wie Nichiyū (Himi) oder Ji'unin treten kaum hervor oder gelten als nicht vollständig belegbare „Geister“ der Vorzeit.

⁹⁴ Kita Hisayoshi ist auch unter den Namen Konō (so bei Perzynski 1925) und Furuyoshi bekannt, Omote (1994: 666) spricht nur von Hisayoshi und begründet das Geburtsjahr durch eine Überlieferung, nach der Hisayoshi 1829 mit 88 Jahren verstarb, Perzynskis Konō und Hisayoshi (Kenkōsai) sind die gleiche Person.

3.2.2. ŌKURA TORA'AKIRA: PROTAGONIST UND ÄSTHET DES EDOZEITLICHEN KYŌGEN

Ōkura Tora'akira 大蔵虎明 (1597-1662) ist eine prägende Gestalt des *Kyōgen* in der frühen *Edo*-Zeit. Ein herausragender Spieler der *Ōkura-ryū*,⁹⁶ die ihre Abstammung auf Mönche des *Hiei-san* und einen Sohn von Konparu Zenchiku zurückführt.

Neben dem 1642 entstanden *Tora'akira-bon*, der ersten Sammlung ausgeschriebener *Kyōgen*-Stücke, schuf er das *Waranbegusa* わらんべ草 (*Aufzeichnungen für die Jugend*) ein umfangreiches, kaum rezipiertes Werk.⁹⁶ Damit versuchte Tora'akira Seamis Schriften eine Ästhetik des *Kyōgen*, als Teil der neuen *Zeremonialkünste* (*Shikigaku* 式楽) des *Shōgunats*, entgegen zu setzen.

Dieses „ausufernde Alterswerk, ein Work in progress“ (Scholz-Cionca 1998: 160 ff.) an dem Tora'akira von 1651-1661 arbeitete, ist eine Primärquelle für die Haltung des reformierten *Kyōgen* zu Larven und Masken. Scholz-Cionca widmet sich in ihrer Habilitations-Schrift auch Tora'akiras Rolle als Reformator des edozeitlichen *Kyōgen* und diskursiven Strategen.⁹⁷ Eine vergleichende Analyse des *Tenshō-Kyōgenbon* (um 1575), der ältesten erhaltenen „Periochensammlung“ von *Kyōgen-Scenari*, handlungsangehenden Skizzen des Repertoires, mit dem *Tora'akira-Kyōgenbon* (um 1650), Tora'akiras ausgeschriebener *Kyōgen*-Textsammlung ist ihre überwiegende Methode.

Dorothy Shibano trat bisher als einzige Übersetzerin umfangreicher Passagen des *Waranbegusa* in Erscheinung.⁹⁸ Sie übersetzte auch den Beginn des 23. Kapitels (Shibano 1973: 60 ff.), in dem Tora'akira auf eine Maskenbildung im *Kyōgen* und den Umgang mit Larven allgemein zu sprechen kommt. Das entscheidende 77. Kapitel zur Typologie der *Kyōgen*-Larven im Verhältnis zu denen des *Nō* fehlt auch bei ihr und wird später erstmals in einer westlichsprachigen Übersetzung d. V. vorgestellt.

Scholz-Cionca erwähnt diese Passagen aus dem *Waranbegusa* nicht, obwohl der von Tora'akira entwickelte neuen Schauspielstil des *Kyōgen* dort diskursiv entwickelt wird. Dieser neue Stil war normgebend für die folgenden Jahrhunderte und ist es im Grunde bis heute. Die Dualität zwischen Schuldenken und Künstlerautorität, die Scholz-Cionca als ein

⁹⁶ Es ist nur eine Auflage des *Waranbegusa* in neuer Zeit bekannt, die als Paperback 1962 bei *Iwanami-shoten* erschien. Der Gründer des Verlages stand dem *Nō*-Forscher Nogami nah. Yonekura Toshiaki übernahm 1973 die bislang einzige japanische Aufarbeitung des *Waranbegusa* und seines Autors Tora'akira. Scholz-Cionca charakterisiert Yonekura als „Biographen“ Tora'akiras und berichtet von dessen Hemmung, angesichts der Fülle der von Ōkura Tora'akira selbst ausgebreiteten Informationen zu seinem Leben eine historisch und quellenkritisch überprüfbare Position als unabhängiger Forscher einzunehmen.

⁹⁷ Tora'akiras Ausfälle gegenüber Schauspielerkollegen und Konkurrenten wie Sagi Niemon sind oft im *Waranbegusa* notiert, wie in Seamis *Sarugaku-dangi*.

⁹⁸ Scholz-Cionca erwähnt Shibano und ihre Dissertation mit den Übersetzungen nicht. Günter Zobel rügt das völlig zu recht in einer Rezension (Zobel 2000). In ihrer Arbeit behauptet Scholz-Cionca, sie würde das Werk von Tora'akira erstmals für die westliche Rezeption erschließen. Ihr halb biographisch-historischer, halb philologisch-phänomenologischer Ansatz bringt einige neue Aspekte und Sichtweisen auf Tora'akira als Motor einer neuen *Kyōgen*-Ästhetik hervor und liefert historisch-biographische Gründe für Tora'akiras Anlehnung an das ferne Vorbild Seami, der immerhin 2 Jahrhunderte vorher lebte.

Schlüsselproblem des *Kyōgen* definiert, die bis heute den künstlerischen Ausdruck und eine Fortentwicklung zu lähmen scheint, wurzelt bei Tora'akiras Thesen.⁹⁹

Die Verwendung der Larven und Funktion der Masken ist als „Schlüsselproblem: Die Maske“ (Münz) auch für die japanische Theatergeschichte eine grundsätzliche Frage. Scholz-Cionca kommt im hinteren Teil des Buches auf einige Beispiele der Verwendung von Larven zurück, die, wie in *Shimizu*, *Buaku* oder *Oba-ga-sake* (Scholz-Cionca 1998: 365 ff.), Larven neuzeitlich als Verkleidung dicht an der Albernheit begreifen und nach Auffassung d. V. ein differenziertes Maskenverständnis vermissen lassen.¹⁰⁰ In dieser Praxis fehlt der Respekt vor der sakralen Kraft des Komplexes Larve / Maske, der im *Nō*, zumindest noch in den Rollenfächern des Shite und des Tsure, bewahrt wird. Davon muss Tora'akiras *Kyōgen* sich offenbar distanzieren.¹⁰¹

Scholz-Cionca folgt philologischen Methoden und orientiert sich im Zweifel an der grossen literaturwissenschaftlichen Fraktion innerhalb der deutschsprachigen Theaterwissenschaft. Leider steht die detailversessene inhaltlich-textliche Analyse im Vordergrund der Betrachtung, nach dem Wesen der Maskentheater *Nō* und *Kyōgen* in Verhältnis und Umbruch wird kaum gefragt.

Das 23. Kapitel sei, mit Hilfe der englischen Übersetzung Shibanos, erstmalig v. V. im Deutschen wiedergegeben:

Wenn jemand eine Larve trägt, nimmt sein Gesicht eine andere Gestalt an. Die Art wie er auf Dinge schaut, wie er sich selbst hält, überall gibt es etwas um darauf zu reagieren. Die Reaktionen werden mit der Art der Larve variieren. Es gibt Tod und Leben in der Larve.
Man sollte sorgsam untersuchen, Neigung ist nicht gleich Neigung.
Grundsätzlich gesagt sollte es einen Unterschied geben, wenn ein Akteur eine Larve trägt oder nicht. Lerne gründlich mit der Larve umzugehen.
Abhängig von der Larve muss der Akteur nach oben, nach unten oder zur Seite schauen. Er muss wissen, wie die Larve zu verwenden ist. Die Art seiner Bewegung sollte sich ändern, wenn er eine Larve trägt. Auch in einer Rolle ohne Larve wird das gerade stehen „Buddha-Stand“ genannt und ist eine nicht gewünschte Position. Die beste ist kakaru, sich sanft nach vorne lehnen. Sich zurück zu lehnen wird noku oder teru genannt. Sich vorwärts lehnen bedeutet einen lebendigen Leib; sich rückwärts lehnen einen leblosen Leib. Man muss wissen, dass nach links zu lehnen bedeutet lebendig zu sein und nach rechts tot zu sein. Lerne dann alle Positionen.
Auch in den Kampfkünsten wird eine kleine gegnerische Truppe stark sein, wenn sie nach vorne gebeugt erscheint. Egal wie groß die Truppe ist, wenn sie sich nach hinten zu neigen scheint, dann ist sie schwach.

99 Scholz-Cionca forschte bisher als einzige deutschsprachige Wissenschaftlerin umfangreich zum *Kyōgen*. In ihrer Dissertation über die *Tenjin-Nō* (Scholz 1991) und auch den der Habilitation zum *Kyōgen* (1996) angeschlossenen Arbeiten (Scholz 2005) stehen das *Nō*, seine Texte und Elemente der neueren japanischen Theatergeschichtsforschung im Vordergrund. Das gilt auch für Scholz-Cioncas Schülerinnen Geilhorn und Großmann, die vor kurzem ihre Dissertationen über die Frauen als Akteure des modernen *Nō* und das *Kurokawa-Nō* als „invented tradition“ schrieben. So scheint Scholz-Cionca mit dem *Kyōgen* in seiner heutigen aber auch historischen Gestalt abgeschlossen zu haben, die Themenwahl der Habilitation folgte einer Strategie, keiner Leidenschaft. In zwei, der Habilitation voraus gehenden während der Forschungsarbeit in Japan am *Nō*-Forschungsinstitut der Hōsei-Universität geschriebenen, Aufsätzen und Vorträgen thematisierte Scholz-Cionca die einschneidenden Theaterreformen des *Kyōgen* und ihre Konsequenzen für den Unterhaltungswert und nahm die Distanzierung vorweg.

100 Im *Kyōgen* des *Nō* wird die Larve oft behandelt wie im neuzeitlichen deutschen Theater: als Objekt der Verstellung, als „falsches Gesicht“.

101 Diese Spielpraxis scheint sich einem nur mit Larven agierenden Theater wie den *Dainenbutsu-Sarugaku* (oder *Kagura*, *Bugaku* und *Gigaku*) und dem bedingt mit Larven agierendem *Nō* gegenüber zu verhalten, wie, profan gesprochen, die „heidnische“, polytheistische, animistische Glaubenswelt zur aufnehmenden katholischen Religion. Oder die orthodoxe und katholische Christenheit gegenüber den protestantischen Kirchen, die vor allem die älteren eigenen Kirchen und ihre Traditionen bekämpfen, sich nur auf „die Schrift“ berufen und die alte rituell-spielerische Glaubenspraxis nicht achten und tradieren wollen.

Ohada Kanbei sagte, Training sei habe den Zweck zu lernen, wie man die Methoden von Angriff und Verteidigung auswähle.

Es gibt eine alte Geschichte, in der Wang Kuang Lu seinen Leib verinnerlicht den Zeiten folgend bewegte und mit einem faltbaren Stellschirm verglichen wurde. Es gibt ein bekanntes Sprichwort, ähnlich dieses Gedankens, das sagt, man könne in dieser Welt nicht bestehen, solange man sich in ihr nicht beugen könne. Beugung ist nicht gleich Beugung in der Erscheinung. In allem ist Gerade-sein nicht gut.

Wenn der Akteur eine Larve trägt, muss er auch den Rumpf seines Leibes nutzen. Wenn er nur seinen Kopf nur vom Hals her neigt, sieht er aus, als würde er den Kopf schütteln. Das ist falsch. Das ist etwas, das er lernen muss.

Lao Tze sagte, die Krummen sollen gerade gemacht werden, und die rauen Stellen weich [...] Weil er kein Rivale ist, kann niemand in dieser Welt mit ihm wettstreiten

Aufrecht sein ist nicht immer aufrecht sein in der Erscheinung.

Beugung ist nicht immer Beugung in der Erscheinung. Es hängt davon ab, wie man seine Fähigkeiten einsetzt. Man muss sich ein wenig nach oben ausrichten und gleichzeitig leicht nach hinten lehnen, gleichzeitig etwas nach unten schauen. Es ist gewöhnlich falsch gerade zu stehen.

Damit enden Tora'akiras Worte, die, sehr umständlich, die Grundhaltung der asiatischen Theater- und Kampfkünste beschreiben: Den Gegensatz zwischen dem aufrechten, durchgestreckt nach oben strebenden „westlichen Leib“ seit der Renaissance, kulminiert im Absolutismus des Barock,¹⁰² dessen ferner Zeitgenosse Tora'akira war, und dem geerdeten, mit leicht gebeugten Knien und leicht angestelltem Becken sowie gerade Oberkörper aus der Körpermitte, dem Zentrum des Leibes sich „orientierenden nicht abendländisch-renaissancezeitlichen Leib“. ¹⁰³ Tora'akiras Beobachtungen erscheinen banal, denn mit einer Larve muss der Spieler sich anders bewegen: Das Gesichtsfeld ist verengt, der Leib des Akteurs muss mehr „sprechen“, da das „Mienenspiel“, das Grimassieren ausfällt.

Das wichtige 77. Kapitel, in dem Tora'akira eine Gegenüberstellung der Larven von *Nō* und *Kyōgen* vornimmt und über alten Larvenschnitzer erzählt, bleibt bei Shibano und Scholz-Cionca unerwähnt. Es bezieht sich auf Seamis *Über Larven* und zeigt Tora'akiras umfangreiche Kenntnisse der Larvenschnitzer-Geschichte und der Typologie. Tora'akira, der selbst Larven schnitzte,¹⁰⁴ neben *Kyōgen*-Larven auch *Nō*-Larven besessen haben soll, war in der frühen *Edo*-Zeit Zeitgenosse des Shimotsuma Shōjin und der bekannten Schnitzer Deme Zekan und Iseki Kawachi. Das *Tōkyō*-Museum besitzt Larven aus dem

¹⁰² Wie etwa im Ballett des Sonnenkönigs, der barocken Landschafts- und Raumordnung und auch den militärischen Kampfordinungen zum Ausdruck gebracht, die in ihrer „göttlichen Ordnung“ in einem deutlichen Gegensatz stehen zu den taktischen auf Täuschung und List angelegten taktischen Ordnungen der Kampfkunst der Samurai, in der auch einige wenige gegen einen zahlenmäßig überlegenen Gegner siegen können, wie es auch Tora'akira hier mit Verweis auf die alten chinesischen Quellen, von denen die Japaner lernten, beschreibt. Die Differenz in der Kampfkunst zog erst in der *Meiji*-Zeit mit aller Deutlichkeit ein, in der die Samurai-Aufstände zwischen 1873 und 1878 gegen die *Meiji*-Regierung mit neuesten westlichen Waffen niedergeschlagen wurden, die den ehrenhaften Kampf „Mann gegen Mann“ gewohnten *Samurai* wurden so aus für die oft nur angelernten Schützen sicherer Entfernung tödlich getroffen. Doch auch in der Zeit der Portugiesen in Japan, in der späten *Sengoku-jidai* und der *Azuchi-Momoyama*-Zeit, der frühen *Edo*-Zeit kamen bereits westliche Feuerwaffen zum Einsatz und verschafften ihren Besitzern gegenüber den gegnerischen einen Vorteil, der mit Technologie-Vorsprung viel mehr zu tun hat als mit überlegener Taktik.

¹⁰³ Jenem spiritualisierten, energetisch aufgeladenen Leib also, dem sich die westliche Welt schon seit den Avantgarden des expressionistischen Tanzes, aber auch der Anthroposophie in Form der *Eurhythmie* und seit der Mitte der 20. Jahrhunderts durch die Moden von (*Hata*)-*Yoga*, *Tai-chi*, *Qi Gong* und anderen asiatischen Lebens- und Bewegungspraxen im Sinne einer als notwendig empfundenen Heilung des schlaffen, depressiven westlichen Leibes zuwandte und bis heute (an sich zu vollziehen) sucht.

¹⁰⁴ Eine rote *Buaku*-Larve wird als Stiftung Tora'akiras am *Mibu*-Tempel in Kyōto verwahrt und von den namhaften japanische Larvenforschern, etwa dem in Kyōto lebenden Nakamura auch als besonders wichtige Quelle bezeichnet, da ähnlich etwa Ji'unin aus dem 16. Jahrhundert nur wenige Larven von Tora'akira erhalten sind. Dennoch wird er auch bei Perzynski angeführt, daher wird Tora'akira bereits in den Inventarsammlungen des Kita Hisayoshi vorgekommen sein.

ehemaligen Besitz der Ōkura-Familie, die 1941 ihre Schuloberhaupt (*iemoto*) verlor, ähnlich der Kongō-Schule durch den Tod von Kongō Ukyō 1937. Beiden Häuser / Schulen (*ie*) wurden durch ein neues Schuloberhaupt wiederhergestellt, dennoch erlitt die Tradierung deutliche Brüche, auch materiell, durch den Verlust von Larven und Schriften.¹⁰⁵

Tora'akiras Aufstellung der Larvenschnitzer, die Shimotsumas Konzept der *Jūsaku* (*Jōsaku*) folgt, beginnt mit einer Vorrede. Ihr Gestus bestimmt den Charakter des 77. Kapitels, das hier erstmals v. V. aus dem Japanischen übertragen wird:

Die Larven des Kyōgen stehen zu denen des Nō in Beziehung: der Warai-jō [Lachender Alter des Nō] zum Noborihige [Gelockt Bärtigen des Kyōgen], die Shakumi [Frauenlarve des Nō] wird zur Fukure [Frauenlarve des Kyōgen], der Ō-beshimi [Dämonenlarve des Nō, vor allem für Tengu] wird zum Buaku. Die Larven des Kyōgen sind lustige Verformungen [okashiku katawa]. Aber daran ist nichts Schlechtes. Es gibt viele Kyōgen-Larven: Bei einer schlecht geschnitzten Larve leidet auch das Spiel. Auch erneuert entspricht das Kyōgen vollkommen diesem Wesen. Dem Rang einer großen Kunst angemessen, offenbart sich die Seele der Larven des Kyōgen, wenn sie aus ihrem Beutel genommen werden.

Die Jūsaku der Larven [zehn alten Meister der Gesichtsmasken]:

Nikkō – alle Okina-Larven [Okina, Sanbasō, Enmei-kaja, Chichi-no-jō]
Miroku – Sanbasō [schwarzer Alter des Kyōgen im Okina]
Yasha – Rōjō [alte Frauen, speziell Komachi]
Bunzō – Otoko [Männer]
Ko-ushi – Jō [Greise]
Shakuzuru – Ōni [Dämonen]
Tatsueemon – Onna [Frauen]
Echi – Onna [Frauen]
Himi – Yase-Onna [Ausgemergelte Frau]
Tokuwaka – Ayakashi [Geister / Erscheinende]
Sankō – Greise

Es folgen die alten Schnitzer außerhalb der Kategorie Jūsaku:

Die geschickten Larvenschnitzer außerhalb der Jūsaku:
Fukurai
Zōami
Shunwaka – Tokuwakas Sohn
Ishiō
Hōrai
Chigusa – hat neben Flöten auch Larven geschnitzt

Weitere alte Schnitzer:

Shōtoku taishi – alle Okina-Larven
Kōbō daishi – auch als Kūkai bekannt, alle Okina-Larven

Moderne (Kindai) [die unmittelbare nahe Vergangenheit und Gegenwart Tora'akiras]:

Danmatsuma – Schnitzer von Kyōgen-Larven, sein Onkel ist Chōmyō Tokusaemon, auf der Rückseite seiner Larven sind drei strichartige Einkerbungen zu finden
Yamada Kieimon – Schüler von Danmatsuma
Noda Shinsuke – schnitzte als Hide-nō-i, ein Schnitzer von Kyōgen-Larven

¹⁰⁵ Die Ōkura-Schule wurde durch den zweiten Sohn von Shigeyama Kyōji (der selbst vom zweiten Shigeyama Chūzaburō adoptiert wurde und als Zenchiku Yagorō seine eigene Schule gründeten, später erster lebender Nationalschatzes des Kyōgen werden sollte), der eine Tochter des Ōkura-Meisters heiratete, wiederhergestellt. Bereits die *Meiji*-Restauration stürzte die Akteure des Nō und Kyōgen in eine tiefe finanzielle und lebensbedrohliche Krise. Der damalige Leiter der Ōkura-ryū, der 22. Yatarō Toratōshi emigrierte nach Nara, wo er wenig später (1881) mit nur 41 Jahren starb. Sein Sohn Tora-ichi folgte dem Vater zwar nach, zog sich aber nach zwei Jahren von der Bühne zurück. Ähnlich wie Kongō Ukyō hatte er wohl keine (begabten, männlichen) Kinder und sah mitten im aufkommenden „Großen Pazifischen Krieg“ keinerlei Zukunft mehr für seine Kunst. Die Krise der großen alten Spielerfamilien, der Konparu, Kanze des Nō und Ōkura, aber auch der Sagi-ryū des Kyōgen, die als eigentlich dritte Kyōgen-Schule der Edo-Zeit in der frühen Meiji-Zeit gleich ganz ausstarb, eben weil sie im Gegensatz zur Ōkura-ryū keinen Nachfolger installieren konnten, führte zum Erstarken anderer Familien. Im Nō gewannen vor allem die Umewaka-Schule rund um Umewaka Minoru, später erweitert durch die Teilfamilie Rokurō, im Kyōgen die Häuser Shigeyama Sengorō und Shigeyama Chūzaburō in Kyōto, sowie Yamamoto Tōjirō in Tōkyō an Einfluss. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden auch gezielt begabte Außenstehende, wie etwa die Kita-Schüler Shiotsu Akio oder Matsui Akira und der mehreren Schulen verbundene Honda Mitsuhiko, gefördert, zum Teil adoptiert und mit eigenen Schullizenzen ausgestattet. So können diese neu entstandenen Teilschulen innerhalb der großen fünf Schulen nicht nur ihre eigenen Namen behalten, sondern auch ihre eigenen Kinder, die nun meist zwischen 25 und 40 Jahren alt sind, zu ihren Schülern und Nachfolgern ausbilden.

Echizen-Schnitzer – sind die Sankō nachfolgenden Schnitzer der Deme-Familien
 Ōmi-Schnitzer – sind die Iseki und ihre nachfolgenden Schnitzer
 Deme Zekan – und sein Sohn Yūkan
 Zekans Nach-Schnitzungen [utsushi] wurden vom sehr geschickten [jōzu] hohen Priester Shimotsuma [shimotsuma hōin] (ein)gesammelt, das war der Beginn der alten Sammlung [furube no hajime].¹⁰⁶
 Deme Gensuke – (Kodama Ōmi) ist sein Adoptiv-Sohn.
 Iseki [Kawachi] – in jüngster Zeit sehr geschickt geworden, stellt auch Beschläge für Pferdesättel her.

Die Namen der Kyōgen-Larven:

Koku-shiki [schwarzer zeremonieller Alter]
 Sanba-sō – heißt auch schwarzer Alter [Koku-shiki-jō gleich]
 Ebisu
 Enmei-kaja
 Bishamon – ist der Bishamonten-Figur am mittleren Tor der Kondō am Kōfuku-ji in Nara nachgeschnitzt, von Shinsuke
 Daikoku
 Fuku-no-kami
 Noborihige – auch Michitomo [...] dem Warai-jō komplementär, vom gleichen Schnitzer die Ko-omote der Konparu; die heutige Ko-omote der Konparu ist aus kiri (paulownia), der Noborihige unserer Familie ist der ausführlichen Legende nach aus hinoki (Zypresse).
 Buaku – eine Verformung [kuzushi] des Beshimi-Typs
 Kentoku – Verformung des Heita (Krieger)
 Hanabiki – Verformung des Ko-jō [Alten in Manier des Ko-ushi]
 Nushi – Verformung des Kawazu
 Mata-gorō – Verformung des Awa-Otoko
 Tsūen – Verformung des Yorimasa
 Oto-goze – Verformung der Shakumi
 Ama / Ichi-biku Ama – einer Nonne nachempfunden
 Ōji – Großvater
 Saru-buaku – wird im Ai-Kyōgōn von Kasuga-ryōjin verwendet
 Yama-sakura – von Tagui Arashino benannt, von Tora'akira geschnitzt
 Hime-goze – eine Variante der Buaku-Larve
 Naka-no-gawa-buaku – in Nara von Gensaburō geschnitzt
 ... Buaku
 Hōso-no-buaku – von Shakuzuru in Yamashiro geschnitzt, Hōso ist ein Ortsname, nicht der eines Schreins
 Hime – von Echi geschnitzt, jünger als die Fukure
 Hoshi-Buaku – hat im Gesicht Punkte
 Beshi-Buaku – hat den Mund eines Beshimi
 Ō-Buaku – stammt von den Konparu, hat ein lang gezogenes Gesicht
 Noboribana – hat Elemente von Noborihige und Hanabiki
 Ko-warai – lacht ein wenig
 Sasai – für Zikaden im Kyōgen verwendet
 Ja-guchi – im Ai-Kyōgen von Ike-nie verwendet
 Kaminari – der Kaminari-Figur der San-jū-san-dō nachempfunden
 Tengu – Ko-no-ha-Tengu
 Saru – ein Werk des Shin-nō [?; Sannō?], das ist ein Künstler ; auch der Tōshō-daigongen-gū-sama [gemeint ist wohl: Tōshō-gū-daigongen-sama] hat Affen bei sich¹⁰⁷
 Ko-Buaku – diesen haben wir vom Taitoku-in erhalten
 Hakuzōsu – vom Mama-in erhalten
 Kitsune
 Usofuki – von Tatsuemon geschnitzt, wie Noborihige, eine Verformung des Tobide

¹⁰⁶ Diese Textstelle ist vorerst nicht zweifelsfrei zu interpretieren, aber sie zeigt zum einen die genaue Kenntnis Tora'akiras der Rolle des Hohen Priesters Shimotsuma am *Nishi-Hongan-ji*, dessen Schrift Tora'akira hier auch leicht variiert und ohne Quellenangabe zitiert um seine Aufstellung der Schnitzer zu schreiben. Zugleich ist in den leicht missverständlichen Worten um die *utsushi* als Kopien, die von Shimotsuma (ein)gesammelt wurden, als Beginn eines Büro für Altes (*kuro-be*) der auch aus anderen Quellen bekannte Vorgang beschrieben, dass Deme Zekan, wie Shimotsuma selbst und auch Iseki Kawachi, im Auftrag des Taikō Hideyoshi und später der Tokugawa-*Shōgun* Larven basierend auf alten Vorbildern nach schnitzten und teilweise auch vorgeblich alte Larven erfanden oder neu schnitzten und ihr junges Alter durch allerlei Kunstgriffe geschickt verschleierten. Ein grösserer Teil der ehemaligen OAG-Larven in Leipzig sind zeitlich genau in diesem Kontext zu sehen, da neben einigen offenbar authentischen Ur-Larven aus der Zeit vor *Edo* einige Nachschnitzungen dieser Larven und anderer berühmter Exemplare in den alten Spielerfamilien aus der Hand namhafter Schnitzer der *Momoyama*- und frühen *Edo*-Zeit zu identifizieren sind. Auch diese Umstände und ihre Provenienz aus dem Haushalt der Tokugawa-*Shōgun* erheben die Leipziger Sammlung in den obersten Rang unter allen Sammlungen japanischer Larven weltweit als einzigartiger Quellensammlung.

¹⁰⁷ Das könnte eine Anspielung auf die drei Affen im *Nikkō-Tōshōgū* sein, die sich weltweit großer Popularität freuen. Ob der Affe auch ein *Avatar* der Tokugawa und des *Tōshōgū* als Inkarnation von Tokugawa Ieyasu war, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Jedoch ist der Hinweis Peter Pörtners auf die Einführung der Affen in *Edo* durch die Tokugawa hier mit Dank zu erwähnen: Er liefert auch die Erklärung, warum die drei berühmten geschnitzten Affen von *Nikkō* über dem dortigen Pferdestall angebracht sind. Da die Pferde mit den männlichen *Yang*-Kräften assoziiert wurden und ihrer Zerstörungskraft, die Affen aber für *Yin*, Frauenkräfte, Wasser und Mond stehen, versprach man sich durch die Kombination von Affe und Pferd einen Ausgleich, eine Harmonisierung.

Damit beendet Tora'akira seine Aufzählung und Vorstellung der *Kyōgen*-Larven. Er betont die Nähe zu den *Nō*-Larven und erwähnt nicht nur alle der bei Seami benannten alten Schnitzer sondern auch Schnitzer der folgenden Zeit und aus seiner Gegenwart. Er verweist auf die Konparu-Schule, mit der die Ōkura verwandt sind, und ihre Larven.

Seine Vorstellung der Larven folgt keiner bestimmten Systematik, die Larven werden auch nicht den Stücken, in denen sie verwendet werden, zugeordnet. Einige, wie *Buaku*, tauchen immer wieder in verschiedenen Varianten in seiner Aufzählung auf. Tora'akira möchte offenbar eine gut gefüllte Liste vorlegen und damit einen ebenbürtigen Rang des reformierten *Kyōgen* gegenüber dem *Nō* erweisen, obwohl die Larven im *Kyōgen* noch stärker marginalisiert sind als im *Nō*. Dabei entsteht keine überzeugende Typologie, sondern eine oberflächliche Phänomenologie, die, ohne die Larven zu sehen, kaum verständlich ist.

Die angedeuteten komplementären Beziehungen der Larven von *Nō* und *Kyōgen* sind ein wichtiger Hinweis auf das frühe Zusammenspiel beider und gemeinsame Quellen. Alle Larven des *Kyōgen* als Verformungen von *Nō*-Larven zu beschreiben erscheint überzogen, da in der Entstehungszeit der *Sarugaku* die Trennung in Ernst und Lachen nicht so stark vollzogen war wie zu Tora'akiras Zeit.

Die Leipziger Larve eines *Yosuke-Usofuki* (auf dem Titel dieser Arbeit) von Shakuzuru ist eindeutig ein eigenständiges Kunstwerk. Doch gehörte die Larve mit einiger Sicherheit der Sagi-Schule, gegen die Tora'akira im Leben wie in seinem *Waranbegusa* heftig polemisierte, so hat er sie möglicherweise nicht gekannt. Auch die Tierlarven finden beim *Nō* keine Vorbilder. Die Larven des *Nō* selbst orientieren sich etwa bei den höfischen Figuren, den jungen oder älteren Frauen, den Greisen auch an der bildenden Kunst in Japan, an älteren Plastiken und Bildrollen.

Wie Eric Rath sehr richtig bemerkt (Rath 2004: 32), hat Tora'akira die von Shimotsu-ma Shōjin übernommene Liste der zehn geschickten alten Schnitzer durch den Zusatz, Miroku habe auch *Sanba*-Larven geschnitzt, strategisch erweitert. Er gibt seiner These, dass die Larven auch im *Kyōgen* wichtig seien und alte, namhafte Schnitzer für das *Kyōgen* fertigten, einen breiten Raum. Shimotsumas Zusammenarbeit mit Deme Zekan wird genannt. Auch Nikkō sowie die als mythische Schnitzer in „grauer Vorzeit“ bekannten Shōtoku-taishi und Kōbō-daishi werden als Schnitzer aller *Okina*-Larven, einschliesslich der des späteren *Kyōgen*, postuliert. Darauf bezieht sich vielleicht die *Senbon-Enmadō* in *Kyōto*, die eine *Uba*-Larve, die Gesichtsmaske einer weinenden alten Frau, besitzt, die mit einer Inschrift als Werk von Kōbō ausgewiesen ist.

3.2.3. KITA HISAYOSHI ALS HAUPTQUELLE FÜR PERZYNSKI

In der Leipziger Sammlung finden sich vier Larven, die mit Goldlack-Inschriften als Werke von Shakuzuru angegeben werden. Diese Inschriften sind auf den Rückseiten der Larven zu finden und stammen bei zwei Objekten vom Larvenschnitzer Deme Ko-Genkyū Mitsunaga (starb 1672) und bei zwei anderen von Kita Hisayoshi Kenkōsai (1742-1829), einem Nō-Spieler und Larvenforscher des 18. und 19. Jahrhunderts. Konō war 9. Oberhaupt der Kita-Schule in *Edo*, arbeitete mit dem Schnitzer Deme Yūsui Yasuhisa (sh. Kapitel II.5.3.7) zusammen, der ihn auch in der Larven(schnitz)kunst ausgebildet haben soll.

Bei insgesamt zehn Larven in der Sammlung, alle ursprünglich Objekte des OAG-Museums, finden sich Inschriften oder Beglaubigungen von Konō,¹⁰⁸ der noch Perzynski als erster Larvenforscher der Neuzeit galt und daher von ihm zur Bestandsaufnahme aller alten Larven zitiert wird. Alle Einschätzungen zu Schnitzern wie Shakuzuru, Nichiyū (Himi), Tatsuemon und anderen stammen, neben eigenen Beobachtungen Perzynskis, aus dieser Quelle. Konō ist, vermittelt durch Aufsätze in zwei Ausgaben der japanischen Kunstzeitschrift *Kokka* 1892 (Meiji 25), in der auch zwei Bildtafeln mit Nō-Larven gedruckt wurden,¹⁰⁹ neben einem frühen Nō-Lexikon und den Larvenbüchern Kongō Iwaos, die Hauptquelle für Perzynskis Dissertation über die japanischen Larvenschnitzer und ihre Kunstwerke. Perzynski dissertierte in Hamburg in Kunstgeschichte, wurde im laufenden Verfahren aber zum ersten Promovierenden des Japanologen Karl Florenz (sh. Kapitel II.4.1).

Perzynski wusste nichts von der Existenz der Leipziger Sammlung und dem Nachweis der Gutachter-Tätigkeit Konōs für die Tokugawa-Shōgune durch Inschriften bzw. anliegende Beglaubigungen der zehn Larven in Leipzig, obwohl ihm der Sachverhalt der Gutachten und der daraus folgende Anlass für Konōs Schriften bekannt war.

Zur Zeit der Abfassung der Schrift (1922 bis 1924) lag die letzte ausführliche Recherchenzeit Perzynskis in Japan über zehn Jahre zurück. Perzynski zog nur eine deutsche Sammlung, die heute verstreute Kollektion des Berliner *Museums für Ostasiatische Kunst*, als Vergleichsgrundlage heran. Die große Leipziger Sammlung und andere damals präsente Larven in Berlin, Köln, Hamburg, München, Essen, Stuttgart kannte und untersuchte Perzynski offenbar nicht.

¹⁰⁸ Eine ausführliche Besprechung der zehn Larven folgt in Kapitel II.5.5.1.

¹⁰⁹ *Kokka* Nr. 28 + 29, Jahr Meiji 25 (1892), alle Ausgaben der *Kokka* im Bestand des *Grassi Museums für Angewandte Kunst*, nicht jedoch im *Museum für Völkerkunde*, offenbar als Schenkung im 20. Jahrhundert ins Haus gekommen, aber gesicherte Quellenhinweise fehlen bislang.

3.2.4. NOGAMI TOYOICHIRO

Nogami Toyochirō 野上豊一郎 (1883-1950) gehört zu den herausragenden und strukturbildenden Forschern des 20. Jahrhunderts. Sein erstmals 1940 erschienenes Werk *Nō no hanashi* 能の話 enthält auf mehr als 50 Seiten eine ausführliche Einleitung zu den Larven des Nō und ihrer Verwendung, zu Schnitzern und Larventypen. Nogami, ein Spezialist für englische Literatur, studierte an der *Kaiserlichen Universität Tōkyō* bei Natsume Sōseki 夏目漱石.¹¹⁰ Zu seinen Kommilitonen gehörte unter anderem Iwanami Shigeo 岩波茂雄, der spätere Gründer des *Iwanami-Verlages* 岩波書店, in dem Nogamis Bücher auch mehrheitlich erschienen.¹¹¹

Mit seinem Werk *Nōmen-kō* 能面考 legte er eine Monographie über die japanischen Larven vor, die bei den japanischen Forschern der kommenden Generationen, Nakamura, Gotō, Nishino und Miyamoto einflussreich war. Dieses Werk verpflichtet die Vertreter des, in Nogamis Andenken gegründeten, *Nō-Forschungsinstitutes* an der Hōsei-Universität *Hōsei-daigaku Nogami-Toyoichirō-Kinen-Nōgaku-kenkyū-sho* 法政大学野上豊一郎記念能楽研究所, kurz *Nō-ken* 能研, bis heute, sich, neben der *Nō*-Philologie und der Archiv- und Kommunikationsarbeit, auch um die Erforschung der japanischen Larven zu kümmern.

Nogami veröffentlichte neben japanischsprachiger Einführungsliteratur zum *Nō* und den *Nō*-Larven auch einige englische Publikationen, die so das *Nō*, in einer Zeit der neuerlichen Krise in der Zwischenkriegszeit, auch unter Nichtjapanern populärer zu machen halfen. Nogamis Einfluss entfaltete sich erst richtig nach dem Zweiten Weltkrieg und seinem frühen Tod. Zahlreiche Vertreter der, mittlerweile pensionierten, Generation japanischer *Nō*-Forscher sind ohne Nogamis Einfluss kaum zu denken. Neben seinen einführenden Schriften legte er in der *Iwanami-Bunkō* auch quellenkritische Schriften zur Ästhetik und Geschichte des *Nō* vor, die von seinen Schülern weiter entwickelt wurden.

Nishino berichtet von Feldforschungen Nogamis in europäischen Museen Ende der 1920er Jahre, bei denen Nogami neben England und Frankreich auch Berlin bereiste und die dortigen Larven sehen konnte (Nishino 2006).

¹¹⁰ Natsume wurde vor allem als Schriftsteller in der *Taishō*- und frühen *Shōwa*-Zeit berühmt, er studierte in England. Die Schiffsreise dorthin soll er mit Haga Yaichi (1867-1927) verbracht haben, der von 1899 bis 1901 in Deutschland, vor allem Berlin, studierte. Haga soll in Berlin auch den jungen Friedrich Perzyski getroffen haben (Nishino 2006). An der Universität Tōkyō war Haga ein Kollege von Karl Florenz.

¹¹¹ Iwanami orientierte sich bei der Gründung seiner Taschenbuchreihen am deutschen *Reclam-Verlag* aus Leipzig, in dem Bemühen preiswerte hochwertige Literatur unter das lese- und bildungshungrige japanische Publikum zu bringen.

Nogami begründet wohl das Modell der japanischen Larven-Feld-Forschungsreisen ausserhalb Japans, die seit den 1980er Jahren und bis heute von wechselnden Teams wie Nakamura / Miichi, Nishino, Miyamoto / Ōtani / Miichi vorgenommen wurden und werden. Günter Zobel, als in Japan lebender deutscher *Nō*-Forscher, recherchierte weniger systematisch und scheint nicht Nogami anzuhängen, während Nishino, als langjähriger Leiter des *Nō*-Forschungsinstitutes, sich nicht nur dienstlich verpflichtet sah, den Reigen der Larvenforscher zu verzeichnen, ihren Spuren zu folgen und selbst im Feld zu forschen.

Nogami beschritt in seiner Larvenforschung methodisch neue Wege, in dem er der vorausgegangenen Publikation alter Larven in großen Formaten und der Wiedergabe von Quellen, wie bei dem Nachdruck der Schriften Kita Hisayoshis und im Vorfeld des Larvenbuches von Perzynski geschehen, ein eher kommentierendes und funktional erzählendes Verfahren entgegensetzt. Das mag seiner – was das *Nō* angeht – autodidaktischen Methode zu verdanken sein, die ihn aus eigener Anschauung und Liebhaberei zum *Nō*-Forscher werden ließ.¹¹² Einem, der diese, dem Aussterben nahe, Kunst, die so viele Jahrhunderte und Krisen überdauert hatte, durch Verehrung und gleichzeitig eine bildliche Sprache, geschult an westlicher Literatur und Weltsicht, in vollem Bewusstsein des Wertes dieser besonderen Kunst, zusammen mit strategischen Verbündeten wie dem Verleger Iwanami in eine neue Zeit holte und damit seiner Kultur, seiner noch jungen „Nation Japan“ einen sehr wichtigen Dienst leistete.

Nogami verkündete die Vitalität der alten Theaterkultur und ihr Potential auch für Augen und Ohren der Nicht-Japaner als ein im Westen erfahrener Vermittler. Zugleich wuchs damit auch in den Augen der Japaner selbst das Ansehen dieses Teils der eigenen Kultur, ein schon von Iwakura und Umewaka in der *Meiji*-Zeit angewandtes Verfahren. Nogami hatte u. a. durch seine Übersetzungen auch das westliche Theater gut kennen gelernt, ähnlich wie Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935)¹¹³ mit seinen Shakespeare-Übersetzungen. In der Zwischenkriegszeit und in der Nachkriegszeit war Nogami ein wichtiger Lobbyist für *Nō* und *Kyōgen*. Das *Nō-ken* erhielt nicht zuletzt wegen dieser Dienste zahlreiche wichtige Handschriften zur Verwahrung.

¹¹² Die *Meiji*-Zeit und die *Taishō*-Zeit stellte westliche Studien in den Mittelpunkt, langsam erst begann die Adaption der Methoden in einen japanischen Kontext.

¹¹³ Tsubouchi war als Autor und Kritiker aktiv und gilt als einer der Väter des neuen dramatischen Theaters nach europäischen Vorbildern, das *Nō*, *Kyōgen*, *Kabuki* und *Bunraku* als überholt ansah und zeitgenössisches Theater zu etablieren suchte. Tsubouchi ist der „Hausheilige“ der Theaterforschung an der privaten Waseda-Universität, Namensgeber des dortigen Theatermuseums, das Zentrum für viele Theaterforscher in ganz Japan ist. Tsubouchi übersetzte offenbar alle Werke Shakespeares ins Japanische. Das Theatermuseum selbst wurde 1928 zum Andenken an die Vollendung der Übersetzungen durch Tsubouchi, in einem an das Londoner *Fortune-Theater* der Shakespeare-Zeit angelehnten Stil, errichtet. Er gründete eine berühmte Literaturzeitschrift an der Waseda und pflegte einen langen literarischen Disput mit Mori Ōgai (Rintarō).

3.2.5. HERMANN BOHNER

Der Missionars-Sohn und Missionar Hermann Bohner (1884-1963), verwandt mit Hermann Hesse, schrieb zahlreiche Werke zum *Nō*, vor allem Übersetzungen von Schlüsselschriften Seamis und die 1959 erschienene Einführung in das *Nō*, eine Art Schauspielführer, mit kurzen aber strukturierten Angaben zu den einzelnen Stücken. Als Priester und Theologe war Bohner vor allem Philologe, ein im Text beheimateter Übersetzer.

Viele seiner Übersetzungen sind bis heute kaum bekannt, da sie bei der OAG in Japan erschienen, in der Zeit vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese Jahre waren für die OAG sehr turbulent und legten die Aktivitäten nicht nur für mehrere Jahre lahm, sondern führten auch zum Kriegsverlust des Gebäudes samt Bibliothek, zur Abspaltung eines Teils der OAG in eine *OAG Hamburg*, die seitdem die *Nachrichten der OAG (NOAG)* und die *Mitteilungen (MOAG)* herausgibt. Ein überliefertes Schriftenverzeichnis von Bohner gibt zahlreiche weitere, nicht gedruckte Übersetzungen an, die zumindest als Manuskript druckfertig vorgelegen haben sollen. Der einst noch in *Ōsaka* befindliche Nachlass Bohners ist heute wohl zerstreut, zumindest ist er nicht ediert.

Auf die Larven kommt Bohner auf mehr als 70 Seiten in seiner Einführung zu sprechen (Bohner 1959: 134-210). Dabei führt er als Hauptquelle Nogamis *Nōmen-kō* (1943) an und verweist auf Perzynskis „Monographie-Standardwerk“, das Bohner erst nach der Fertigstellung seiner Larven-Studien, die als Anleitung zum praktischen *Nō*-Theater-Besuch gelten sollten, in die Hände bekommen habe. Bohner referiert aus den auch Nogami und Perzynski vorliegenden Schriften des Kita Hisayoshi eine kurze Geschichte der bekannten Larvenschnitzer und Larventypen, ohne allerdings auf einen Abbildungsapparat oder auf eine konkrete Empirie verweisen zu können. So erscheint gegenüber Perzynski keine Neuerung, Bohner untersucht auch keine „Maske“ (Larven), differenziert nicht die Begriffe.

3.2.6. NAKAMURA YASUO

In seinem Werk *Larvengespräche* von 1984 (*Kamen no hanashi* 仮面の話) stellt Nakamura Yasuo 中村保雄 (1919-1996),¹¹⁴ Sohn des *meiji*-zeitlichen Larvenschnitzers Nakamura

¹¹⁴ Im Juni 2005 hatte d. V. Gelegenheit für einige Stunden im Beisein der leitenden Nonne der Enmadō (einer der drei Tempel der *Dainenbutsu-Sarugaku* in Kyōto, vgl. Kapitel III.3.3), die vermittelte, mit der Witwe von Nakamura zu sprechen, die als eine Teemeisterin ganz offenbar von den Inhalten der Larvenforschung nicht besonders viel verstand. Es galt die Frage zu klären, ob Nakamura über seine Larvenforschungen, die er auch an der *Enmadō* durchführte, geschrieben hat. Die Frage ließ sich jedoch bis heute nicht klären. Vorhanden sind Texte zu den *Dainenbutsu-Sarugaku* des *Mibu*-Tempels, die in einem Taschenbuch auf wenigen Seiten erschienen und im Larvenkatalog des *Mibu*-Tempels. Das Taschenbuch machte sie d. V. zum Geschenk, die Bitte der Nonne mir doch eines der großen Larvenbücher zu schenken (auf einem Regal am Fenster standen drei Exemplare der *Nōmen no bi*) entgegnete die Witwe abweisend, was verständlich sein mag. Das Taschenbuch belegt Nakamuras breiten Ansatz, aber auch seinen engen Blick, wenn es um Details und Befunde geht, die er eindeutig gekannt haben muss. Der oben erwähnte Larvenkatalog des *Mibu*-Tempels war ein Geschenk des Abtes Matsuura Shunkai.

Naohiko, ein Zitat von Seami voran: „Auch das unverlarvte Gesicht ist eine Larve“ 人間の素顔も仮面だ.¹¹⁵ Schon zu Seamis Lebenszeit vor 600 Jahren war die soziale Maske¹¹⁶ in Japan besonders stark ausgeprägt. Neben dem neueren und begrifflich neutralen Terminus *kamen* 仮面 für Larve, zusammengesetzt aus dem Schriftzeichen *kari* 仮 (vorläufig; falsch) und *omote* 面 (Gesicht; Oberfläche) wird für *Nō*-Larven bereits bei Seami *omote* 面 (Seami, Komparu et al. 1974: 39) verwendet.

In seiner Einführung stellt Nakamura die Begriffsentwicklung von *kamen* und *omote* historisch dar, auf den eigentlichen Maskenbegriff Seamis *santai-ningyō* oder *-tai* geht er nicht ein, da er die westliche, verkürzte Perspektive übernimmt. Es ist ihm ein wichtiges Anliegen, nicht nur die verschiedenen Formen japanischer Larven vorzustellen, sondern auch auf die weltweiten Larven hinzuweisen, im Schwerpunkt die Afrikas, Europas (Venedig, schwäbisch-alemannischer Kulturraum) und die des Nachbarlandes Korea.

Während sich nach Nakamura die Larvenforschung der Vorkriegszeit vor allem mit der gröberen Erfassung der japanischen Larven von den *Gigaku*-Larven des 6. Jahrhunderts, über die des *Bugaku* ab dem 8. Jahrhundert sowie die von *Nō* und *Kyōgen* beschäftigt habe, gerieten nach dem Zweiten Weltkrieg die ländlichen Larven der Tempel, Schreine und Dorfgemeinschaften in den Blick der Forscher. Durch Feldstudien im Hinterland Japans, in dem, trotz der seit 1868 um sich greifenden westlichen Modernisierung des Landes, die Zeit teils stehen geblieben zu sein schien. Für diese volkstümliche Larven ist der Begriff *minkan-no-kamen* 民間の仮面 geprägt worden. Sie stellen eine parallele Maskentheater-Welt dar, die mit den Repräsentationslarven des *Nō* und *Kyōgen* in gewisser Verbindung stand. Schon Kan'ami und Seami kamen von aussen nach *Kyōto*.

Ergebnisse dieser neuen Larvenforschung der Nachkriegszeit, deren Repräsentant neben Nakamura (*Kyōto*) auch Gotō Hajime (*Tōkyō*) ist, wurden in einer großen, durch zwei Kataloge publizierten Ausstellung alter Larven *komen* 古面 1982 in *Kyōto* vorgestellt. In Zusammenarbeit mit den Nationalmuseum in *Kyōto*, *Nara* und *Tōkyō*, japanischen Hauptstädten verschiedener Epochen und vielen Schreinen, Tempeln und Privatsammlern wurde das ganze breite Spektrum japanischer Larven, beginnend bei Ton-Larven und Muschellarven bis hin zu Exemplaren aus dem 16. Jahrhundert, vorgestellt. Als alt wurden

115 Allerdings gibt Nakamura dafür keine Textstelle an. Bisher konnte in Seamis Schriften auch kein Beleg für diese philosophische Aussage gefunden werden.

116 Im Sinne eines sozial normierten Verhaltens. Der Differenz von Innen und Außen eines Menschen, wie in den Begriffen *ura* / *omote*, *honne* / *tatemae* erhalten.

demnach die Larven bezeichnet, die vor der *Edo*-Zeit geschaffen wurden. Jener Bereich, der auch heute Forschungsgegenstand geblieben ist.

Es war eine der seltenen Gelegenheiten, die Larven des Repräsentationstheaters der Samurai neben denen der Dörfer, Tempel, Schreine und anderer Orte zu sehen. Auch alte Theaterkleider und Schriften waren Teil der Ausstellung, die versuchte einen Überblick der Vielfalt und Relationen des japanischen Larven- und Maskentheaters zu geben.

Einige Larven in den Leipziger Sammlungen, aber auch Larven in Essen oder Berlin, wären durchaus als *komen* einzustufen. Besonders in Leipzig finden sich Exemplare, die wohl vom japanischen Kulturministerium den Status eines unersetzlichen Kulturschatzes (*jūyō-mukei-bunkazai* 重要無形文化財) oder unersetzlichen Kunstwerkes (*jūyō-mukei-bijutsuhin* 重要無形美術品) verliehen bekommen würden. Als Kulturschätze (*kokuhō* 国宝) eingestufte Larven des *Nō* oder *Kyōgen* sind bisher nicht bekannt, in der Regel war diese Ehre bisher nur wenigen Larven von *Gigaku* und *Bugaku* vorbehalten. Die Larve des Nichi-yū (Himi) einer alten Frau (auf dem Titel der Arbeit) könnte mit ihren Inschriften aber als wichtige Quelle diesem Rang sehr nahe kommen.

Diese Einstufungen wurden erst ab der Mitte der 1920er Jahre, mit Beginn der Shōwa-Periode (1925-1989), üblich, wenngleich Ninagawa Noritane 蜷川式胤 (1835-1882) bereits 1872 mit dem *Jinshin-kensa* 壬申検査 (sh. Kapitel II.3.5.4) schon die kunsthistorischen und methodischen Grundlagen eines Schutzes der Kulturschätze schuf. In dessen Folge und durch Ninagawas Mitarbeit wurden die heutigen Nationalmuseen gegründet, alte Architekturen und Kunstgüter kamen unter den Schutz der neuen Meiji-Regierung.¹¹⁷

3.2.7. GOTŌ HAJIME

Gotō Hajime 後藤淑 (1924-2010) war neben Nakamura und Tanabe der bedeutendste Larvenforscher im gegenwärtigen Japan. Er machte sich im Unterschied zu Nakamura intensiv auf die Suche nach den Verknüpfungen der *Nō*- und *Kyōgen*-Larven in den bekannten Sammlungen der Spielerfamilien, in privaten oder öffentlichen Museen, mit den lokalen Tempeln, Schreinen und Dörfern. Gotō suchte über Jahrzehnte seines Lebens intensiv nach materiellen Belegen einer anderen Theatergeschichte, jenseits von einem Primat des

¹¹⁷ Der *Shōsō-in* in Nara kann als prominentes Beispiel gelten. Eng mit Ninagawa arbeitete der Photograph Yokoyama Matsusaburō 横山松三郎 (1838-84) zusammen. Er photographierte nicht nur Objekte und Gebäude für den *Jinshin-kensa*, Yokoyama war schon ein Jahr vorher in *Tōkyō* und in *Nikkō* (1870) dabei, die ehemaligen Besitzungen der Tokugawa, wie das *Edo*-Schloß, die Familientempel *Kan'ei-ji* in *Ueno* und *Zōjōji* in *Shiba*, in ihrem damaligen Zustand festzuhalten. Im Januar 2008 widmete sich eine Sonderausstellung an den *Tōkyō*-Museen diesen Arbeiten Yokoyamas und Ninagawas. Dabei wurden die Pionierleistungen beider zur Sicherung der japanischen Kulturschätze, für die Herausbildung einer kunstwissenschaftlich begründeten, gesetzlich abgesicherten Bewertungsgrundlage und als Handlungsanweisungen im Vorfeld der Entstehung der japanischen Museen ausdrücklich und umfangreich herausgestellt.

Shōguns und der *Daimyō* mit verstärktem Blick auch auf die Feste und lokalen Bräuche in den Provinzen und mit ihnen auf die Einbindung der Larven in diese.

Die Hauptwerke Gotōs erschienen 1987 und 1995, er setzte sich intensiv mit Nakamura auseinander, der wohl als sein stärkster wissenschaftlicher Konkurrent angesehen werden kann. Dennoch hatten die beiden – trotz einer grundsätzlich vergleichbaren positivistischen Methode, die den Bestand zu sichten und ihn zu vernetzen suchte, aber in den Publikationen mit deutlicher Bitte und Angeboten zum Weiterdenken für die fachkundigen Leser – mit *Kyōto* (Nakamura) und *Tōkyō* (Gotō) entfernte Wohnsitze. Gotō, der an der Waseda-Universität studierte und promovierte, und besonders dem Theatermuseum *Tsubouchi-Kinen-Engekihakubutsukan* 坪内記念演劇博物館, kurz *Enpaku* 演博, mit seinen Forschungskreisen bis heute verbunden ist, folgt in seinem Denken und Schreiben dem Theateranthropologen Honda Yasuji 本田安次 (1906-2001). Honda legte bereits eine Generation vor Gotō, mit einer sehr breit angelegten Bibliothek zur japanischen Theater- und Festkultur, in der *Nō* und *Kyōgen* nur Teil einer Entwicklung und einer vielfältig durch die sozialen Klassen, vom Dorf bis in die großen Städte über gut 16 Jahrhunderte, vielleicht länger gelebten und veränderten Festkultur sind, ein Quellen- und Materialsammlung zum japanischen Maskentheater vor.

Anders als etwa Nakamura und Tanabe, sowie Ōyama, den Gotō aber kaum gelesen haben dürfte, versuchte Gotō immer wieder eine originäre Entwicklung der japanischen Larven im Land selbst nachzuweisen und die von den anderen Forschern durch die kulturgeschichtlichen Befunde, die historisch belegten Völkerwanderungen und darüber vollzogenen Kulturimporte behaupteten Anlehnungen der Japaner an fremde Formen teilweise bis ganz zu entkräften. Dieser Streit, der nicht laut geführt wird, aber augenscheinlich wird auch in der Tatsache, dass Gotō im Vergleich zu Nakamura und Tanabe viel mehr Distanz zu den großen *Nō*-Schulen, ihren farbenprächtigen Katalogen aber auch den Larven von *Nō* und *Kyōgen* im allgemeinen hat, sowie in einer deutlich schwächeren Position akademisch und professionell angebunden ist, ist bis heute nicht entschieden.

Gotō rückte die nicht konformen, die alten Larven, die Theaterformen im religiösen Bereich, in den *Kagura* in den Mittelpunkt seines Arbeitens, aber im Grunde folgt er weiter seinen Lehrern, in dem er hauptsächlich die Materialsammlung kommentiert vor- und, in vergleichsweise kurzen Passagen, einige Thesen dazu aufstellt.

Ein grundsätzliches Misstrauen den Legenden der Spieler oder der ehemaligen politischen Akteure, der *Daimyō* und der Shōgunatsfamilien, ist den Argumenten Gotōs eigen,

die auf ihre Art auch eine Romantisierung, die Suche nach dem *Furusato* 古里¹¹⁸ artikulieren. Diesen *Furusato* sieht Gotō, im Unterschied zu den Autoren der Sondernummer der *Taiyō* 太陽 (Nr. 154, 1976), die sich ganz mit dem *Nō* beschäftigte, nicht alleine in den Kulturräumen *Igas* 伊賀, *Ōmis* 近江, *Echizens* 越前 oder *Kagas* 加賀, wo sich *Nō*-Schulen und *Nō*-Schnitzer-Schulen formierten, sondern auch in den übrigen Provinzen.

Nakamura, der Sohn eines bekannten Schnitzers der *Meiji*-Zeit, der studierte Mathematiker, beschränkte sich fast ausschließlich auf die Larven von *Nō* und *Kyōgen*, interpretierte sie aber auch im Vergleich zu den Larven und Masken in der Welt. Mit dem Larvenschnitzer und Restaurator Miichi unternahm er Feldforschungen in Europa und den USA, auf der Suche nach den verlorenen Larven, die in einigen seiner Publikationen recht genau bezifferte, wie Tanabe anlässlich einer Begutachtung der Larven des *Sano*-Kunstmuseums 佐野美術館 in *Shizuoka* bemerkte (Tanabe 1997: 49).

Larvenforschungen ausserhalb Japans scheinen Gotōs Sache nicht gewesen zu sein, wobei er bei einem Kongress in München 1998 als Redner zusammen mit seinem wohl wichtigsten deutschen Schüler Günter Zobel auftrat, mit dem er zusammen auch zwei Artikel im Katalog dieses Kongresses publizierte. Zobel legte 2011, mit Kollegen aus einem Arbeitskreis am *Enpaku*, die deutsche Übersetzung eines Werks von Gotō vor (Gotō 2011), das erstmals 1964 erschien und, nach Meinung Gotōs und Zobels, bereits die grundlegenden methodischen Weichen in Gotōs Denken (vor)stelle. Dieses, mit ursprünglich über 160 Abbildungen von alten Larven, die Gotō auf seinen Recherchen für die Forschung entdeckte und untersuchte, versehene, Werk, das im Vergleich zu den späteren als Hauptwerke anzusehenden Büchern einen bescheidenen Umfang hat, erschien Mitte 2011 im Iudicium Verlag, München. Eine gründliche Prüfung der Übertragung dieser frühen Schrift ins Deutsche durch die drei Übersetzer brachte zu Tage, dass die Ausgabe erheblich gegenüber dem japanischen Original gekürzt wurde, um etwa ein Drittel des Textes, dabei fehlen ganze Kapitel und auch um rund drei Viertel der Abbildungen. Darauf wird an keiner Stelle in der Übersetzung hingewiesen. Dazu fehlen fast alle Aufnahmen von Larvenrückseiten, was neben den Textauslassungen das Werk für Fachleute leider disqualifiziert. Dem Druck vorausgegangene Ratschläge von Kollegen aus der Maskenforschung wurden von den Übersetzern leider ignoriert. Der Versuch einer Würdigung der Larvenforschung durch Gotō lässt sich in der Publikation dennoch ausmachen.

¹¹⁸ Dem ursprünglichen Ort, der die Wandlungen des modernen Japan weitgehend ohne Veränderungen überstand, dem ländlichen Idyll mit einer gewissermaßen vorhistorischen Prägung, wie er trotz realer Anteile in dieser Konsequenz nur in der Phantasie, in der Projektion bestehen kann.

3.2.8. TANABE SABURŌSUKE

Tanabe Saburōsuke (geboren 1931) ist Kunsthistoriker und war lange in Regierungskdiensten und in Regierungsmuseen tätig. Dabei begutachtete er vor allem Kulturschätze, neben Larven auch buddhistische Plastik. In gewisser Weise ist Tanabe ein Nachfolger Ninagawa Noritanes und Machida Hisanaris 町田久成 (1838-1897), als Absolvent der *Universität Tōkyō* (mit Promotion) war er unter anderem als Gutachter am *Bunkachō*, am *Nationalinstitut für Kulturschätze* tätig, an den *Tōkyō-Museen* in verschiedenen Positionen, unter anderem auch als Leiter der Sammlungen und des Archivs. Nach seiner eindrucksvollen Karriere in staatlichen Institutionen unterrichtete Tanabe an der *Musashino-Kunstuniversität* und ist noch am *Tamachi-Kunstmuseums* tätig. Trotz hohen Alters ist er noch in Vorträgen in der Öffentlichkeit präsent, wie ein Auftritt beim *Nōgaku-gakkai* Mitte Mai 2010 beweist. Als Vorstandsmitglied ist er in einigen privaten Museen tätig, darunter, der *Sen-oku-han* der *Sumitomo-Familie* und dem *Sano-bijutsukan* in *Shizuoka*.

Tanabe scheint im Kreis von Nakamura und Gotō der „lachende Dritte“ zu sein, beziehungsweise der Schweigsame, der im Gegensatz zu den beiden anderen durchaus in sehr respektablen Positionen hauptamtlich tätig war, auch wenn er sich professionell nicht nur den Larven des *Nō* und *Kyōgen* zuwenden konnte.

Im Unterschied zu Nakamura und Gotō und deren Diskurs um die Larven zwischen *Zeremonialkunst* der *Shōgune* und der lokalen, im Brauchtum und den Festen verankerten Volkskultur, beschränkt sich Tanabe vornehmlich auf die kunsthistorische Perspektive und ist insofern in Argumentation und Gestus durchaus als japanischer Nachfolger Perzynskis zu sehen. Auch wenn er Perzynskis Werk vermutlich erst kürzlich mit der neuen japanischen Übersetzung zur Kenntnis genommen hat.

Es ist aber davon auszugehen, dass Tanabe die von Perzynski verwendeten Quellen, die Schriften Kita Hisayoshis, die beiden Bildbände *Buei-Ippan* und *Nōgaku-Mandai-Kagami* ebenso kennt wie alle Hauptsammlungen Japans und die dazu gehörigen Publikationen. Seine Expertisen erschienen als Kommentare nicht nur in allgemeinen Reihen mit japanischen Kulturschätzen, in denen auch Larven vorgestellt wurden, sondern besonders hervorzuheben zu den Sammlungen der Mitsui, der Sumitomo, der Sano, der Hōshō in *Kaga* und auch in der Übersetzung von Monica Bethe in einem Ausstellungskatalog in den USA. Dabei geht es Tanabe in seiner Argumentation im Prinzip immer um eine sachliche Klärung der einzelnen Sammlungen in Hinblick auf deren Aufbau, bemerkenswerte Objekte, deren Relation zu anderen Sammlungen, deren bekannte oder unbekannte Provenienz und schließlich einer Bewertung der Sammlung insgesamt im Verhältnis zu anderen. Zu-

dem erläutert er gerne Systematiken der Larventypen, wenn gegeben auch das Verhältnis von Ur-Larven und Nachschnitzungen, sowie bemerkenswerte Ausnahmen.

Tanabe scheint durch seine langjährige Tätigkeit für die japanische Regierung und sein Wirken als Gutachter, bis 1999 war er Leiter des obersten Ausschusses zum Schutz der Kulturschätze, von interessierter Privatsammler-Seite auch als offizieller Vertreter eingebunden worden zu sein. Seine Position hatte er sich gelegentlich mit dem „Larven-Papst“ Nakamura zu teilen,¹¹⁹ den er in einigen Texten ehrenvoll als den größten Larven-Kenner preist und sich in höflicher Distanz bescheiden verneigt.

Nakamuras Rolle als Agent einer neuen Ästhetisierung des *Nō* und dessen diskursive Abgrenzung gegenüber *Kyōgen* und den anderen Theaterformen bis hin zur Volkskultur, die das Verhältnis von Nakamura und Gotō durchaus spannungsreich gestaltet haben muss, thematisiert Tanabe nicht. Das mag sich durch seinen direkten Weg von der Elite-Universität in gute Regierungspositionen und die damit unstrittige kunstwissenschaftliche und politische Legitimierung begründen. Um diese rangen Nakamura und Gotō ihr Leben lang. Gotō ringt noch heute, während Nakamuras Nachlass Anlass bot für einigen Streit.

Tanabe war einige Male zu Recherchen im westlichen Ausland, untersuchte die Larvensammlungen in Zürich, Boston und Stockholm (Nishino 2008).

¹¹⁹ Nakamura wird nachgesagt, im Umgang sehr schwierig gewesen zu sein. Sein Nachlass ging keiner Universität zu. Das Verhältnis Nakamuras zu seinem noch Larven schnitzenden Vater war offenbar so kompliziert, dass Nakamura sein Leben lang damit zu kämpfen hatte. Sein Brotberuf war die Mathematik.

4. SYSTEMATIK JAPANISCHER LARVEN UND IHRE BESTIMMUNG

4.1. MASKENTHEATERFORMEN

Obwohl in der deutschen Literatur und auch im alltäglichen Umgang mit japanischen Larven in Museen oder in der kunsthistorischen Forschung immer wieder pauschal von „Nō-Masken“ die Rede ist, lassen sich Larven bis in früheste Zeiten menschlicher Besiedelung belegen. Der Ausstellungskatalog *Komen* 古面 der berühmten Ausstellung japanischer Larven von der Urzeit bis zum Mittelalter, unter Einbeziehung auch der koreanischen Larven, führt auch Muschellarven, Tonlarven und verlarvte Tonfiguren an.

Als japanische Larven lassen sich zuerst die der *Gigaku* bis in das 6. Jahrhundert zurückverfolgen. Rund 200 dieser Larven sind heute noch erhalten, die meisten in den Nationalmuseum *Tōkyō* und *Nara*,¹²⁰ wenige auch in ausländischen Museen.¹²¹

Bugaku datiert ins siebente Jahrhundert, konnte an den Schreinen und auch als zeremonielle Kunst des Kaiserhofes, als die es einst entstand, bis heute überleben, u.a. am *Kasuga*-Schrein in *Nara*, der mit dem nahen Tempel *Kōfuku-ji* 興福寺 ein Schwerpunkt auch der Entwicklung des *Sarugaku* und *Dengaku*, schließlich des *Sarugaku no Nō* wurde.

Kagura sind nach Meinung einiger Forscher schon von Beginn an in der japanischen Kultur wirksam gewesen, sie schöpften ihre Geschichten aus den japanischen Mythen und vor allem der Götterwelt, wie sie schon im 8. Jahrhundert in den *Kojiki* oder auch den *Nihongi* festgehalten wurde.

Die Begründung des Theaters in Japan aus dem Tanz der Uzume und die Verbindung dieser Episode mit den *Sarugaku* wurde bereits erläutert. Auch das Schnitzen der 66 Larven durch Shōtoku-Taishi, der unter seiner Tante, der Kaiserin Suiko, faktisch herrschte, deren Übergabe an Hata no Kōkatsu, der 66 Tänze damit aufführte und ein Amt verliehen bekam, hat sich einen Platz in der Entstehung der *Sarugaku* gesichert.

Über die Form, die Gestalt, eine Typologie dieser 66 Larven ist leider in den Quellen nichts überliefert worden. Aber einige dieser Formen mögen in den erhaltenen Larven von *Gigaku* und *Bugaku* und vermittelt auch in denen des *Nō* und *Kyōgen* nachklingen.

¹²⁰ Bedeutende Nationalmuseen mit (alter) japanischer Kunst, darunter viele Nationalschätze und bedeutende Kulturschätze, gibt es in *Tōkyō*, *Nara* und *Kyōto*. *Nara* war nach dem heutigen *Ōsaka* und vor dem heutigen *Kyōto* Hauptstadt Japans (*Nara-Jidai*, 7.-9. Jahrhundert) und steht für den Beginn einer eigenständigen von koreanischen und chinesischen Einflüssen sich unabhängiger machenden kulturellen Entwicklung.

¹²¹ Zum Beispiel *Musée Guimet*, Paris, *Linden-Museum*, Stuttgart, *Museum für Völkerkunde*, Dresden.

4.2. LARVENSYSTEMATIKEN VON NŌ UND KYŌGEN

4.2.1. LARVENTYPEN DES NŌ NACH YOKOMICHI MARIO

Yokomichi Mario unterteilt die Larven des *Sarugaku* zunächst in die drei Hauptgruppen *Nō*-Larven 能面, *Kyōgen*-Larven 狂言面 und Larven des *Okina*-Tanzes *shikisanban-men* 式三番面. Er schlägt für die *Nō*-Larven eine Ordnung der 126 vorgestellten *Nō*-Larven-Typen vor (Yokomichi 1992: 484 ff.),¹²² die er, in Abweichung von Nakamura, der von rund 160 Larventypen und sechs Hauptgruppen ausgeht, in acht Hauptgruppen unterteilt: Alte (Erste Gruppe), Frauen (Zweite Gruppe), Männer (Dritte Gruppe), alte männliche Dämonen [wörtlich: alte Männer in ungewöhnlicher Gestalt] (Vierte Gruppe), weibliche Dämonen [wörtlich: Frauen in ungewöhnlicher Gestalt] (Fünfte Gruppe), männliche Dämonen [wörtlich: Männer in ungewöhnlicher Gestalt] (Sechste Gruppe), Tierlarven (Siebente Gruppe) und (Buddhistische) Gottheiten (Achte Gruppe).

Dabei führt Yokomichi auch auf, in welchem Maße die einzelnen Larventypen in den fünf Hauptschulen des *Nō* verwendet werden und ordnet diese Larventypen dem Repertoire zu. Im folgenden sei diese Ordnung ausführlich vorgestellt, dabei die dort entwickelte Nummerierung übernommen.

Yokomichi lehnt seine Einteilung an die von Seami entwickelte Typologie der Larven an, wie sie im *Shikadō-sho* und in den *Nikyoku-santai-ningyō-ezu* vorgestellt wurde. Danach gehen alle Larven auf die drei Hauptmasken Alter Mann, Mann und Frau zurück, auch das Kind und in Erweiterung der Maske Frau die Himmelsfee hat Seami vorgestellt sowie den Dämon als Variation des Mannes.

Jeder einzelne Larventyp wird mit dem Photo eines exponierten Exemplars im Anhang gezeigt. Dabei handelt es sich überwiegend um die als *honmen* klassifizierten alten Larven der großen *Nō*-Schulen, Schreinstempel oder aus deren früheren Besitz, denen später unzählige gute und weniger gute Nachschnitzungen, *utsushi*, folgten.¹²³

¹²² Yokomichi Mario (Hrsg.) *Nō-Kyōgen*, Extra-Band, Iwanami Shōten, Tōkyō 1992, S. 484 ff.

¹²³ Leider gibt Yokomichi keine Quellen für seine Abbildungen an, keine Besitzer, auch keine Rückseitenphotos.

Die erste Gruppe, Larven der Alten-Masken (*rōtai-men* 老体面),¹²⁴ unterteilt er in Bärtige Alte“(*sōhige-jō-ruī* 双髭尉類),¹²⁵ Alte im Stile von Ko-ushi (*kojō-ruī* 小尉類),¹²⁶ und Tanzende Alte (*maijō-ruī* 舞尉類).¹²⁷

Larven der Frauen-Masken (*jotaimen* 女体面) gliedern sich in junge Frauen (*waka-onna-ruī* 若女類),¹²⁸ reife Frauen (*kō-onna-ruī* 更女類).¹²⁹ Die Larve Schlamblick (#30 *Deigan* 泥眼類) ist für Yokomichi eine eigene Untergruppe, Variationen der (dämonischen) Brückenprinzessin (*hashihime-ruī* 橋姫類),¹³⁰ ausgemergelte Frauen (*yase-onna-ruī* 瘦女類),¹³¹ Greisinnen (*rōjo-ruī* 老女類),¹³² und Bergalte (*yamanba-ruī* 山姥類) beschliessen die Gruppe der Frauen-Larven.¹³³

Die dritte Gruppe, Larven der Männer-Masken (*otoko-tai-men* 男体面), besteht aus Novizen (喝食類 *kasshiki-ruī*),¹³⁴ jungen Männern (*waka-otoko-ruī* 若男類),¹³⁵ wilden Männern (荒男類 *arai-otoko-ruī*),¹³⁶ Variationen des Erscheinenden / Ayakashi (*ayakashi-*

124 Yokomichi verwendet ganz präzise die Terminologie Seamis, also rō-tai für die Masken der Alten usw., daher sei das im folgenden so übersetzt.

125 #1 *Sankōjō*, #2 *Asakura-jō*, #3 *Warai-jō*, #4 *Hige-akobu-jō*, #5 *Ryō-no-jō*, #6 *Kagekiyo A*

126 #7 *Kōjō*, #8 *Akobujō*, #9 *Tokusa-jō*, #10 *Kaminashi-jō*, #11 *Koshimaki-jō*

127 #12 *Mai-jō*, #13 *Shiwa-jō*, #14 *Ishi-ō-jō*, #15 *Maiko-jō*

128 #16 *Waka-onna*, #17 *Fushikigi-zō*, #18 *Magojirō*, #19 *Ko-omote*, #20 *Nakizō*, #21 *Masugami*, #22 *Ōmi-onna*, #23 *Aioi-zō*, #24 *Sakagami*, #25 *Sayohime*, #26 *Manbi*

129 #27 *Fukai*, #28 *Shakumi*, #29 *Asai*

130 #31 *Hashihime* 橋姫, #32 *Ryō-no-onna Variante B* 靈女B, #33 *Ryūnyo* 竜女

131 #34 *Yase-onna*, #35 *Higaki-onna A*, #36 *Ryō-no-onna*, #37 *Kanawa-onna*

132 #38 *Ryōjō*, #39 *Higaki-onna B*, #40 *Komachi*, #41 *Uba*

133 #42 *Yamanba*, #43 *Ō-yamanba*

134 #44 *Ō-kasshiki*, #45 *Chū-kasshiki*, #46 *Ko-kasshiki*, #47 *Taishi*

135 #48 *Waka-otoko*, #49 *Kantan-otoko*, #50 *Imawaka*, #51 *Chūjō*, #52 *Genji*, #53 *Jūroku*, #54 *Atsumori*, #55 *Kanmurigata-dōji*, #56 *Semimaru*

136 #57 *Heita*, #58 *Yorimasa*, #59 *Nyūdō*

ru 怪士類),¹³⁷ ausgemergelten Männern (*yase-otoko-ru* 瘦男類)¹³⁸ und Knaben (*dōji-ru* 童子類).¹³⁹

Die fremdartigen Alten- / greisen Dämonen-Masken (*isō-rōtai-men* 異相老体面) bilden die vierte Gruppe und bestehen aus den Untergruppen böse Alte (*akujo-ru* 悪尉類)¹⁴⁰ und böse Alte mit zusammengekniffenem Mund (*besimi-Akujo-ru* べし見悪尉).¹⁴¹

Fremdartige Frauen- / weibliche Dämonen-Masken (*isō-jotai-men* 異相女体面) sind die fünfte Gruppe und dabei im Wesentlichen Schlangen (*ja-ru* 蛇類).¹⁴²

Fremdartige Männer- / männliche Dämonen-Masken (*isō-dantai-men* 異相男体面) als sechste Gruppe gliedern sich in Dämonen mit zusammengekniffenen Mündern / Beshimi (*besimi-ru* べし見類),¹⁴³ fliegend springende Dämonen / Tobide (*tobide-ru* 飛出類),¹⁴⁴ und Löwen / Löwenartige (*shikami-ru* 蟻類).¹⁴⁵

Die siebente Gruppe, Larven der Tiere (*chiku-ru-men* 畜類面) umfasst nur den Feldgeist Yakan (#120 *Yakan* 野干). Die achte Gruppe, Larven der buddhistischen Heiligen und Götter (*hotoke-karada-men* 仏体面), besteht aus der Dichtergottheit Tenjin Tenmanin (*tenjin-ru* 天神類),¹⁴⁶ den ‚lichten Königen‘ des esoterischen Buddhismus (*myōō-ru* 明王類)¹⁴⁷ und der Larve des Buddha / Shaka Nyorai (#125 *Nyorai* 如来).

137 #60 *Ayakashi*, #61 *Mikazuki*, #62 *Shintai*, #63 *Chigusa-otoko*, #64 *Awa-otoko*, #65 *Suji-otoko*, #66 *Shinkaku*, #67 *Tokō* (Togō), #68 *Taka*, #69 *Otoko-masugami*, #70 *Masaki-otoko*, #71 *Nishikigi-otoko*, #72 *Ikkaku-sennin*

138 #73 *Yase-otoko*, #74 *Kawazu*, #75 *Hatachi-amari*, #76 *Shunkan*, #77 *Kagekiyo B*

139 #78 *Dōji*, #79 *Jidō*, #80 *Ō-dōji*, #81 *Shōjō*, #82 *Yorobōshi*

140 #83 *Ō-akujo*, #84 *Hanakobu-akujo*, #85 *Washibana-akujo*, #86 *Myōga-akujo*, #87 *Omoni-akujo*, #88 *Ko-akujo*, #89 *Kanmuri-gata-akujo*, #90 *Kaname-ishi-akujo*

141 #91 *Beshimi-akujo*, #92 *Hige-beshimi*

142 #93 *Ja*, #94 *Shinja*, #95 *Hannya*, #96 *Ō-hannya*, #97 *Namanari*, #98 *Kitsune-ja*, #99 *Deija*

143 #100 *Ō-beshimi*, #101 *Ko-beshimi*, #102 *Chōrei-beshimi*, #103 *Saru-beshimi*, #104 *Kiba-beshimi*, #105 *Kuro-beshimi*, #106 *Chū-beshimi*

144 #107 *Ō-tobide*, #108 *Ko-tobide*, #109 *Saru-tobide*, #110 *Kiba-tobide*, #111 *Dei-ko-tobide*, #112 *Kinpō-tobide*, #113 *Kurohige*, #114 *Tsurimanako*

145 #115 *Shikami*, #116 *Shishi-guchi A*, #117 *Shishiguchi B*, #118 *Ko-shishi*, #119 *Ikazuchi*

146 #121 *Ō-tenjin*, #122 *Ko-tenjin*

147 #123 *Fudō*, #124 *Zaō*

a) *Larventypen des Kyōgen* 狂言面

Für die *Kyōgen*-Larven schlägt Yokomichi eine sechsteilige Ordnung vor und führt insgesamt 27 Larven an. Die erste Gruppe ist die der Larven der Alten-Masken (*rōtai-men* 老体面), ¹⁴⁸ es folgen die Larven der Frauen-Masken (*jotai-men* 女体面), ¹⁴⁹ Larven der Männer-Masken (*dan-tai-men* 男体面), ¹⁵⁰ Fremdartige- / Dämonen-Larven (*isō-men* 異相面), ¹⁵¹ Tiere (*chiku-rui-men* 畜類面) ¹⁵² und buddhistische Gottheiten. ¹⁵³

b) *Larventypen des Shikisanban* 式三番面

Die eigentlich ältesten Larven des *Sarugaku* und ihr stärkstes Verbindungsglied zu den *Dengaku*, die Larven von *Okina*, *Sanbasō*, *Chichi-no-jō* (Gruppe der Alten) und *Enmei-kaja* (Gruppe der Männer) führt Yokomichi in einer separaten Gruppe als die Larven des *Shikisanban* auf. Dabei sind strukturell *Okina* (*Haku-shiki-jō*, der „Weiße (Zeremonielle) Alte“) und sein „Vater“ *Chichi-no-jō* dem *Nō* zuzuordnen und *Sanbasō* (*Koku-shiki-jō*, der „Schwarze (Zeremonielle) Alte“) sowie *Enmei-kaja* (der „Lebensverlängerungs-Jüngling“ oder auch der Lachende genannt) sind strukturell Larven des *Kyōgen*. Im *Shikisanban* sind Ernst und Lachen noch komplementär vereint.

c) *Einschätzung zur Maskensystematik Yokomichis*

Yokomichi legte seiner Systematik zum einen die Kanonisierung der mittleren *Edo*-Zeit zugrunde und zum anderen die heute vor allem in Japan zugängliche Empirie an existenten Larven, vor allem in den namhaften Spielerfamilien, den staatlichen und privaten Sammlungen. Ältere oder abweichende Formen werden dabei kaum berücksichtigt, aber Yokomichi bemüht sich jeweils die ältesten Formen der jeweiligen Typen und auch die originellsten auszuwählen. Leider gibt er aber keine Bildquellen an, das würde das Referenzie-

148 #1 *Noborihige*, #2 *Hanabiki* (*Hanahiki*), #3 *Ōji*, #4 *Rakuami*, #5 *Yūzen*, #7 *Usofuki*, #8 *Hakuzōsu*

149 #9 *Oto* (*Otogoze*), #10 *Oryō*, #11 *Bikuni*, #12 *Fukure*, #13 *Ama*

150 #14 *Kentoku* 寛徳, #15 *Nushi* 塗師

151 #16 *Buaku*, #17 *Ō-buaku*, #18 *Bishamon*, #19 *Kaminari*, #20 *Ja-guchi*, #21 *Tobi*

152 #22 *Affe* (*Saru*), #23 *Fuchs* (*Kitsune*), #24 *Marderhund* (*Tanuki*)

153 #25 *Daikoku*, #26 *Ebisu*, #27 *Fuku-ko-kami*

ren des heutigen Feldes alter Larven und Ur-Larven (*honmen*) erheblich erleichtern. Seine eng an Seami angelehnte Terminologie ist als exakt zu begrüßen.

2. *EINE ORDNUNG VON SECHS LARVENGRUPPEN: NAKAMURA YASUO*

Nakamura ordnet die Larven des Nō (Nakamura 1984:114) in sechs Gruppen: *Okina* (entspricht *Shiki-sanba* bei Yokomichi), *Kijin* (dämonische Gottheiten), *Jō* (Alte Männer), *Otoko* (Männer), *Onna* (Frauen) und *Ryō* (Geister).

Damit geht er in seiner Einteilung wesentlich gröber vor und nimmt auf die grundsätzlichen Verwandtschaften der Geister mit Männer- und Frauenlarven wenig Rücksicht. In seinem Aufsatz betont er die ursprünglich göttliche (im Sinne von *kami*, Ahnengöttern) Bedeutung und Funktion der Larven und die darauf aufbauende Innovation der menschenähnlichen Figuren ab dem Nō Kan'amis und Seamis. Auf die Differenz von Larve und Maske, die Kontinuität des Gespenster- / Geister-Charakters der Larven, in der Entwicklung von Göttern / Dämonen zu Geistern / Erscheinenden, die das Nō-Repertoire ergänzten und zu einer zeitgenössischen Kunst machten, geht Nakamura nicht ausführlich ein, obwohl ihm an anderen Textstellen diese Problematik bewusst ist.

Nakamura stellt eine Relation zwischen den buddhistischen Plastiken der *Heian*- und *Kamakura*-Zeit und den Larven her und belegt die strukturelle, funktionale und ästhetische Verwandtschaft der Larven als plastischer Kunstwerke mit den sakralen Plastiken. Auch in personeller Hinsicht, denn zahlreiche der frühen Larvenschnitzer wie etwa Echi oder Nichiyū (Himi), vielleicht auch Tatsuemon waren nicht nur Mönche / Priester und Larvenschnitzer sondern auch *busshi* 仏師, Schnitzer buddhistischer, shintōistischer Plastiken.

3. *REBECCA OGAMO-TEELE*

Die in Kyōto lebende Rebecca Ogamo-Teele (geboren 1949) besitzt seit mehr als 20 Jahren als erste westliche Frau eine Nō-Lehrer-Lizenz, die ihr von den Kongō-Schule in Kyōto übertragen wurde. Seit einem Unfall vor gut zehn Jahren, kann sie selbst nur noch mit großen Mühen und körperlichen Schmerzen Nō spielen und hat sich daher in der Gruppe des Nō-Spielers Udaka Michishige 宇高通成 (geboren 1947) vermehrt um das Schnitzen von japanischen Larven bemüht.¹⁵⁴

Udaka hat einige westliche Nō-Schüler und fiel nicht nur durch seine Auslandsgastspiele, wie 2008 in Dresden und Köln, auf, sondern auch seine neuen Nō, wie Atom-Wolke

154 Vgl. Artikel in englischsprachiger Ausgabe der in Japan erscheinenden Yomiuri-Shinbun *The Daily Yomiuri* vom 25. April 2004, *Rebecca Teele - There is no business like noh business for U.S. actor* in der Rubrik *Cultural Inroads* auf Seite 18 von Brad Quinn.

Genjigumo,¹⁵⁵ über die Atombomben auf Japan. Dafür wurde nicht nur eine neue Spielweise entwickelt, sondern auch eine Reihe von Larven neu geschnitzt. In einer Manier, wie sie vom *Nō*-Schnitzer Ōtsuka Ryōji 大塚亮治 (geboren 1945) gepflegt wird, der vor einigen Jahren seine Neukreationen von Larven zu Shakespeare-Stücken und allerlei Tieren aus der japanischen Mythologie mit einer großen Ausstellung in New York vorstellte und sehr große Erfolge damit feierte. Allerdings hielten die US-Amerikaner gerade diese Neukreationen für authentische alte Formen.¹⁵⁶

Teele gab auch den 1984 erschienenen *MIME*-Band zur Larve in der Aufführung von *Nō* und *Kyōgen* heraus und entwickelt zu Beginn des Bandes (Mime 1984: 12) eine Systematik der Larven in *Nō* und *Kyōgen*, die deutlich differenzierter ist als die von Nakamura, aber weniger systematisch erscheint, als die von Yokomichi.

Sie unterteilt in I. Besondere (*tokushu*): *Okina*,¹⁵⁷ Blinde (*mōmokū*),¹⁵⁸ Exklusive (*sen'yō*),¹⁵⁹ II. Dämonische Gottheiten (*kijin*):¹⁶⁰ unter anderem in männliche¹⁶¹ und weibliche¹⁶² getrennt, II. Alte (*jō*),¹⁶³ IV. Männer (*otoko*),¹⁶⁴ V. Frauen (*onna*)¹⁶⁵ und VI. Geis-

155 Im August 2003 weilte d. V. einer Aufführung von *Genshigumo* in der frisch renovierten *Kongō-Nōgaku-dō* in *Kyōto* bei. Das Publikum war sehr übersichtlich und die Aufführung selbst lehnte sich in ihren Variationen noch eng an die übliche Spielweise des heutigen *Nō* an. Als Experiment gelungen, kann jedoch der langfristige Erfolg dieser Produktion bezweifelt werden. Ihre Impulse bei der Schaffung neuer Larven, der Einbindung von Nichtjapanern in die Aufführung und auch der ungewöhnliche Chor aus Spielern mit Larven, wie in der antiken Tragödie Griechenlands, sind jedoch sehr wertvoll. Nur interessieren sich dafür in der Mehrheit die Verwandten der Aufführenden und leider fast keine der etablierten *Nō*-Forscher oder ein Abonnentpublikum.

156 So berichtete es Günter Zobel 2004, der mit Ōtsuka gut bekannt ist und ihn auch als Restaurator an das Heidelberger Völkerkundemuseum vermittelte. Die dort vorgenommene Restaurierung von acht japanischen Larven wurde durch ein Sonderprogramm der *Japan Foundation* finanziert, ist aber in der Ausführung umstritten, da dem Haus bis heute keine umfassende Dokumentation der Restaurierung vorliegt. Auch Nishino Haruo stellt in seinem Aufsatz (Nishino 1997) über seine Maskenrecherchen in Europa etwas erstaunt das Wirken von Ōtsuka in Heidelberg fest, da dieser im Vergleich zu Miichi Yasuo aus Ōsaka, eher für seine heutigen Larven als für eine auch westlichen Standards der reversiblen Restaurierung genügende Restaurierungsarbeit bekannt ist.

157 *Okina* (*Haku-shiki-jō*), *Chichi-no-jō* und *Enmei-kaja*.

158 *Yorobōshi*, *Semimaru*, *Kagekiyo*.

159 *Yorimasa*, *Shunkan*, *Ikkaku-Sennin*, *Shōjō*, *Fudō*, *Shaka*, *Yakan*, *Yamanba*.

160 *Ō-tobide* (*Ō-tobide*, *Kurohige*), *Ko-tobide* (*Ko-tobide*, *Dei-kotobide*, *Kiba-tobide*, *Saru-tobide*, *Tsurimanako*).

161 *Ō-beshimi* (*Ō-beshimi*, *Chōryō-beshimi*, *Kumasaka*, *Akujō-beshimi*), *Ko-beshimi*; *Shikami*.

162 *Hannya* (*Hannya*, *Namanari*, *Chūnari*) und *Ja* (*Ja*, *Shinja*, *Deija*).

163 Menschliche Alte (*Ningen-jō*): *Warai-jō*, *Asakura-jō*, *Sanko-jō*, *Ko-jō*, *Akoku-jō*, *Mai-jō*, *Ishi-ō-jō*, *Shiwa-jō*; *Aku-jō*: *Ō-akujō*, *Washibana-akujō*, *Hanakoku-akujō*, *Myōga-akujō*.

164 Junge (*Jakunen*, *Ningen* / *Yosei*): *Jūroku*, *Atsumori*, *Dōji*, *Makura Jidō*; in voller Mannesblüte (*Sōnen*): *Waka-otoko*, *Chūjō*, *Imawaka*, *Kantan*, *Heita*.

165 Junge Frauen (*Jakunen*): *Ko-omote* (*Yuki* / *Tsuki* / *Hana*), *Manbi*, *Tsure-men*; Junge Frauen (*Waka-onna*): *Waka-onna*, *Magojiro*, *Zō*, *Fushiki-zō*, *Naki-zō*, *Ōmi-onna*; Mittellalte Frauen (*Chūnen*): *Fukai* (*Yuki* / *Tsuki* / *Hana*), *Shakumi* (*Yuki* / *Tsuki* / *Hana*). Alte Frauen (*Rōnen*): *Uba*, *Rōjō*, *Higaki-onna*, *Komachi*; Verrückte (*Monogurui*): *Masukami*.

ter (*ryō*).¹⁶⁶ Auch die Larven des Kyōgen erhalten sechs Kategorien: I. *Okina*,¹⁶⁷ II. Gottheiten (*shinbutsu*),¹⁶⁸ III. Menschliche (*ningen*),¹⁶⁹ IV. Geister (*bōrei*),¹⁷⁰ V. Dämonen (*oni*)¹⁷¹ und VI. Tiere (*dōbutsu*).¹⁷²

Teele liefert auch eine interessante Erklärung zu der, zumindest seit der *Edo*-Zeit, üblichen Praxis, Frauenlarven, besonders die der mittleren und jungen, in Sets von je drei Larven zu schaffen, die in Anlehnung an Hideyoshis 1593 in *Shikoku* vorgenommene Einteilung in *Yuki* (Schnee), *Hana* (Blüte)¹⁷³ und *Tsuki* (Mond) benannt wurden. Die URLarve *Yuki*, die ganz wörtlich dem Winter entspricht, aber auch der Figur aus dem gleichnamigen *Nō*, ist als ehemaliger Besitz der Konparu-Familie heute im Besitz der Kongō. Die Kongō verloren ihre URLarve der *Hana*, die, nicht weniger logisch, für den Frühling steht, durch den Verkauf des Kongō Ukyō vor mehr als 70 Jahren an die Mitsui-Familie in Tōkyō.

Tsuki, die nach japanischen Quellen und auch Perzynski wohl verlorene dritte Larve des Tatsuemon, die von Hideyoshi als besonders ausgewählt und mit diesem schmückenden Beinamen beschenkt wurde, und in der *Edo*-Zeit im Besitz der Tokugawa-Familie war, soll laut Teele für den Herbst stehen, aber es kann nur der Sommer sein. Die Leipziger Larve *Ko-omote Samidare* (OAS02544, OAG, auf dem Titel der Arbeit) trägt als Beinamen *Sommerregen* (*Samidare*) und nicht *Mond* (*Tsuki*). Dennoch hat sie ein sehr neutrales Mondgesicht, das ausdrucksstark naive Schönheit zeigt. Eine ganz besondere Oberfläche, die, mit einem Wechsel von dunkleren und hellen Stellen, äußerst eigentümlich ist und durchaus an eine Mondlandschaft erinnert, wie sie in klaren Sommer- oder Herbstnächten beobachtet werden kann. *Samidare-tsuki* ist ein Synonym für den 6. Monat (Juli / August).

Die Oberfläche dieser äußerst bemerkenswerten Larve bezieht sich auf die in Helligkeit und Struktur differenzierte Oberfläche des Mondes. Ein Umstand, den keiner der heu-

166 Geister (*Ryō*: *Shinsei*, *Yūrei*), männliche Geister: *Shintai*, *Tenjin*, *Mikazuki*, *Ayakashi*, *Awa-otoko*, *Yase-otoko*, *Kawazu*. Weibliche Geister: Göttliche Geister (*Shinsei* / *Yūrei*): *Hashihime*, *Yase-onna*; *Deigan*: *Deigan*, *Ryūnyo*, *Reijo*.

167 *Kokushiki* (*Sanba*) und *Enmei-kaja* (Lebensverlängerungsjüngling).

168 *Fuku-no-kami* (Glücksgott), *Ebisu* (Gott des Handels), *Daikoku* (Gott des Wohlstandes), *Bishamon* (Gott des Reichtums) sowie *Noborihige* (Gekräuselter Bart, mit dem Untertyp *Hanahiki* (dem an der Nase gezogen wird)).

169 *Ōji* (Onkel), *Kaishakushi* (Alter), *Oto* (feiste Frau mit Untertypen *Oto*, *Hime* (junge Frau), *Shita-tare* (herausgestreckte Zunge), *Fukure*) und *Ama* (Nonne).

170 *Tsūen* und *Nushi*, beides auch Rollennamen.

171 *Buaku* (wörtlich: Böser Krieger aber auch Rollename, mit den Untertypen *Buaku*, *Oni-buaku* (Dämonen-Buaku), *Enma-buaku* (Höllenkönig), *Kaminari* (Donnergott) und *Tsukuri-buaku* (kleiner Buaku).

172 *Tobi* (Falke), *Kentoku* (Kuh, Pferd, Krabbe), *Usobuki* (Insekt, Goblin), *Saru* (Affe, mit den Untertypen *Kozaru* (Kind), *Himezaru* (junges Affenmädchen), *Mukozaru* (Bräutigam) und *Shūtozaru* (Schwiegervater)), *Inu* (Hund), *Kitsune* (Fuchs), *Hakuzōsu* (als Priester verkleideter Fuchs) und *Tanuki* (Marderhund).

173 *Yuki* ist auch eine Frauenrolle in einem gleichnamigen *Nō*. *Hana* ist der zentrale Begriff für die Präsenz des Akteurs im *Nō*, von Seami geprägt.

tigen Larvenforscher oder ihrer Vorgänger in der Moderne beschrieben konnte, da die Larve bisher kaum einer sah und alte Photos davon wohl auch in Japan nicht existierten.

Auch in Leipzig sind zu den OAG-Larven im Gegensatz zu denen aus dem Umlauff-Ankauf keine historischen Photos aus der Zeit der Erwerbung vorhanden, die auf den Objektblättern angebrachten Photos sind vermutlich in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts entstanden und orientieren sich an den von Umlauff in Vorbereitung des Verkaufs seine Larven 1904/05 vorlegten Photos.

Teeles falsche Klassifikation der *Ko-omote Samidare-Tsuki* als Larve des Herbstes ist Ausdruck einer ungenügenden empirischen Basis, mit der sich alle namhaften Larvenforscher Japans seit der *Meiji*-Zeit und der Zerstreuung der Sammlungen auseinander setzen müssen. Die Leipziger Larven der Tokugawa sind japanischen Forschern seit etwa 1875 entzogen worden, Kita Hisayoshi ist wohl deren letzter Gutachter gewesen. Allerdings findet sich gerade auf dieser Larve keinerlei Inschrift von Konō, es sei denn, die Inschrift auf der Papieretikette und auch den meisten anderen Etiketten stammte auch von ihm.

Teeles Klassifikation der Larven von *Nō* und *Kyōgen* (1984) ähnelt der Yokomichis (1992), setzt aber andere Akzente. Zudem fügt sie keine Abbildungen, dafür kurze Erklärungen bei. Einige der benannten Larven sind äußerst selten, kaum durch Beispiele zu belegen, die Verwendung der Larven wird nicht erläutert. Hinweise auf die Urheberschaft der Larventypen finden sich nur minimal. Im *MIME*-Band (1984) sind einige kleine Abbildungen von Larven mit eingefügt, die sehr gute Larven zeigen. Sie werden kurz benannt, immerhin auch mit Angabe des Besitzers, Rückseiten-Photos sind kaum dabei.

4. MIURA HIROKOS *NŌ-SPIELFÜHRER - VON LARVEN AUSGEHEND*

4.a) *Zur Struktur*

Die in *Tōkyō* tätige Miura Hiroko 三浦裕子 brachte 2004 in Japan ein Taschenbuch heraus, das unter dem Titel *Omote kara tadoru nōgaku-hyaku-ichi-ban* ein *Nō*-Schauspielführer sein will, der 101 *Nō*-Stücke über die in ihnen verwendeten Larven vorstellt.

Diesen Ansatz verteidigt Miura, die sich, unter anderem durch das von ihr mit herausgegebene Manga-Buch zu *Nō* und *Kyōgen* und weitere Einführungsbücher sehr um die Vermittlung des heutigen *Nō* und *Kyōgen* an ein möglichst breites und vor allem junges Publikum bemüht hat, schon auf dem Klappentext des Buches als Innovation.¹⁷⁴

¹⁷⁴ *Nō-Schauspielführer, die Geburt des besten Guidebook. Wer die Larven versteht, versteht das Nō.* [*Nōgaku-kanshō, saikō no gaidobukku tanjō / omote ga wakareba, nō ga wakaruru* 能楽鑑賞、最高のガイドブック誕生 / 面がわかれば、能がわかる]

Die Bildauswahl und die Auswahl der Larven besorgte der Larvenschnitzer (Shodai) Hori Yasuemon 初代堀安右衛門 (geboren 1931), der sich in erster Generation einer neu gegründeten Larvenschnitzer-Schule der Hori sieht, und in seiner Jugend einst beim *Kyōgen*-Spieler Shigeyama Chūzaburō aus Kyōto lernte. Chūzaburō ist für seine innerhalb der Shigeyama-Familie eigene Spielweise und seinen Humor berühmt, er besitzt auch eine wichtige Larvensammlung. Diese dürfte sich aus der Ōkura-Familie selbst speisen, in deren Rettung, durch das Einsetzen eines neuen Oberhauptes, 1942 die Familie Chūzaburōs, vor allem sein Vater, der dritte Chūzaburō (starb 1959, mit, tatkräftig Anteil nahm.

Hori ist nicht nur als Larvenschnitzer sehr aktiv, er brachte in den letzten Jahren auch einige aufwändige Larvenbücher zu *Nō* und *Kyōgen* heraus, in denen er berühmte Werke der Schauspielerfamilien und anderer Sammlungen mit eigenen Werken vorstellte. Er gab dabei in den Anhängen der Bücher, wie bei Larvenschnitzer-Publikationen üblich, ganz praktische Hinweise zur Technik der Larven-Herstellung. Dabei arbeitete er wie Miura auch mit Masuda Shōzō 増田正造 (geboren 1930) zusammen, einem im Rang Tanabe vergleichbaren kunsthistorisch versierten Larvenforscher.

Die vorgestellten *Nō* sind sechs Gruppen unterteilt, *Nō* der *Okina* und *Waki-Nō* (*Okina*- und *Waki-Mono*),¹⁷⁵ Krieger-*Nō* (*shura-mono*),¹⁷⁶ Frauen-*Nō* (*kazura-nō* = Perücken-*Nō*),¹⁷⁷ *Nō* vermischten Inhaltes (*zatsu-nō-mono*),¹⁷⁸ Schluss-*Nō* (*kiri-nō-mono*)¹⁷⁹ und schließlich unverlarvte *Nō* (*hitamen-mono*).¹⁸⁰

Am Schluss des Bandes werden sieben *Kyōgen*¹⁸¹ vorgestellt, sowie eine siebenteilige Ordnung der rund 30 Typen von *Kyōgen*-Larven. Die *Kyōgen*-Larven unterteilt Hori in

175 Darunter fallen: *Okina*, *Arashiyama*, *Ema*, *Ōyashiro*, *Kamo*, *Takasago*, *Chikubushima*, *Hakurakuten*, *Yōrō*.

176 *Shura-mono* sind: *Atsumori*, *Kiyotsune*, *Sanemori*, *Tadanori*, *Tamura*, *Tomoe*, *Yashima*, *Yorimasa*.

177 Zu den Frauen-*Nō* gehören: *Izutsu*, *Eguchi*, *Oshio*, *Obasute*, *Ōhara-gokō*, *Kakitsubata*, *Saigyō-zakura*, *Sōshi-arai-komachi*, *Teika*, *Tōboku*, *Nonomiya*, *Hagoromo*, *Hashitomi*, *Bashō*, *Higaki*, *Futari-shizuka*, *Matsukaze*, *Yuki*, *Yugyō-yanagi*, *Yuya*, *Yōkihi*.

178 Zu den *Zashi-mono* sind zu zählen: *Aoi-no-ue*, *Adachi-ga-hara*, *Aya-no-tsuzumi*, *Ikkaku-sennin*, *Utō*, *Kagekiyo*, *Kagetsu*, *Kazuraki*, *Kanawa*, *Kayoi-komachi*, *Kantan*, *Kiku-jidō*, *Kinuta*, *Sakura-gawa*, *Jinen-koji*, *Shunkan*, *Sumidagawa*, *Semimaru*, *Sotoba-komachi*, *Tanikō*, *Tamakazura*, *Chōbu-kusoga*, *Chōryō*, *Tenko*, *Dōjō-ji*, *Tōsen*, *Hanagatami*, *Hanjo*, *Fuji-taiko*, *Fujito*, *Miidera*, *Miwa*, *Motomezuka*, *Yoroboshi*.

179 *Kiri-Nō* sind: *Ama*, *Ukai*, *Ōeyama*, *Kuzu*, *Kumasaka*, *Kurama-Tengu*, *Kokaji*, *Shakkyō*, *Shōjō*, *Sesshō-seki*, *Dai-e*, *Taema*, *Tsuchi-gumo*, *Tōru*, *Nue*, *Funa-ben-kei*, *Momiji-gari*, *Yamanba*.

180 Die Gruppe der ohne Larven gespielten *Nō* ist kaum größer als die hier vorgestellten fünf *Nō*: *Ataka*, *Kogō*, *Sagi*, *Mochizuki*, *Rashōmon*.

181 Die sieben mit Larven gespielten *Kyōgen* in der Auswahl sind: *Iori-no-ume*, *Inu-Yamabushi*, *Ka-zumo*, *Tako*, *Tsuri-gitsune*, *Nukegara*.

Götter-Larven (*shinbutsu-men*),¹⁸² Menschliche Larven (*ningen-men*),¹⁸³ Larven Verstorbener / Geister-Larven (*bōrei-men*),¹⁸⁴ Dämonenlarven (*oni-rui-men*),¹⁸⁵ Larven verstellter Tiere und Pflanzen-Larven (*magai-mono-shoku-butsu-men*),¹⁸⁶ Tierlarven (*dō-butsu-men*)¹⁸⁷ sowie Fuchs-und-Marderhund-Larven (*kitsune-tanuki-men*).¹⁸⁸

Der Larvenschnitzer Hori stellt seine eigene Systematik von Larven vor, die aus neun Hauptgruppen besteht: Larven der zeremoniellen Alten (*shiki-san-ban-no-men*),¹⁸⁹ Frauen-Larven (*onna-men*),¹⁹⁰ Männer-Larven (*otoko-men*),¹⁹¹ Greisen-Larven (*jō-men*),¹⁹² Larven der fremdartigen Greise (*isō-no-jō-no-men*),¹⁹³ Larven der fremdartigen Männer (*isō-no-otoko-men*),¹⁹⁴ Larven der fremdartigen Frauen (*isō-no-onna-men*),¹⁹⁵ Buddhistische Larven (*bukkyō-men*),¹⁹⁶ Larven wilder Tiere (*kedamono-rui-men*).¹⁹⁷

4.b) Larvenschnitzergeschichte

In drei Kolumnen (Miura 2004: 38, 56, 102) wird die Geschichte der Larven-Schnitzkunst und ihrer Schnitzer sehr kurz dargestellt. Allerdings ist keine Larve, die in den einzelnen Abschnitten im Kontext der *Nō*-Stücke, in denen diese Larve verwendet wird, vorgestellt wird, als Werk eines bestimmten Schnitzers gekennzeichnet. Auch die Larven nicht, deren Herkunft eindeutig scheint oder bei denen Rückseiten-Photos vorliegen.

¹⁸² *Fuku-no-kami, Ebisu, Bishamon, Daikoku, Noborihige.*

¹⁸³ *Ōji, Oto-goze, Fukure, Ama.*

¹⁸⁴ *Hanahiki, Tsuen, Nushi-heiroku (Nushi), Raku-ami.*

¹⁸⁵ *Buaku, Kaminari, Oni.*

¹⁸⁶ *Usofuki, Kentoku.*

¹⁸⁷ *Saru, Tobi, Inu, Kō.*

¹⁸⁸ *Haku-zō-su, Kitsune, Myōsunni, Tanuki.*

¹⁸⁹ *Nō*-Larve *Hakushiki-jō* (= *Okina*), *Kyōgen*-Larve *Kokushiki-jō* (= *Sanbasō*), nach Hori werden gleichermaßen von *Nō*- und *Kyōgen*-Spielern verwendet die Larven *Chichi-no-jō* (Vater des *Okina*) und *Enmei-kaja* (der Lebensverlängerungs-Jüngling).

¹⁹⁰ Als Frauenlarven führt Hori an: *Ko-omote, Zō-onna, Waka-onna, Magojiro, Masukami, Fukai, Shakumi, Omi-onna, Manbi, Uba, Rōjo.*

¹⁹¹ Männerlarven sind: *Dōji, Jidō, Kasshiki, Shōjō, Yoroboshi, Semimaru, Jūroku, Chūjō, Waka-otoko, Ima-waka, Kantan-no-otoko, Heita, Shunkan, Kagekiyo.*

¹⁹² Greisenlarven sind: *Ko-ushi-jō, Akobu-jō, Hige-akobu-jō, Sankō-jō, Warai-jō, Asakura-jō, Ishi-ō-jō,*

¹⁹³ Die fremdartigen Greisenlarven sind: *Ō-akujō, Ama-zakura-aku-jō, Yōga-aku-jō, Myōga-aku-jō, Hanakobu-aku-jō, Washi-hana-aku-jō, Beshimi-Aku-jō.*

¹⁹⁴ Fremdartige Männerlarven sind: *Ō-beshimi, Chū-beshimi, Ko-beshimi, Chōrei-beshimi, Ō-tobide, Ko-tobide, Kurohige, Shikami, Taka, Tenjin, Yase-otoko, Yorimasa, Ikkaku-sennin, Ayakashi, Mikazuki.*

¹⁹⁵ Fremdartige Frauenlarven sind: *Yase-onna, Ryō-onna, Yamanba, Ryō-jo, Deigan, Hashi-hime, Namanari, Hannya.*

¹⁹⁶ Als buddhistische Larven führt er an: *Shaka* und *Fudō.*

¹⁹⁷ Zu den wilden Tieren gehören: *Shishi-guchi, Ko-shishi, Kitsune-ja, Deija, Yakan.*

In der ersten Kolumne (Miura 2004: 36) wird die Frühzeit in der *Kamakura*- und *Muromachi*-Periode thematisiert. Dabei wird Seamis *Sarugaku-Dangi* von 1430 als älteste verlässliche Quelle zitiert und auf die Einteilung der Schnitzer im *Kamenfu* (1797) von Kita Hisayoshi in *Jūsaku* (Zehn Schnitzer), *Roku-saku* (Sechs Schnitzer), *Kosaku* (alte Schnitzer), *Chūsaku* (Schnitzer der mittleren Periode) und *Chūsaku-ijō* (Schnitzer seit der mittleren Periode) zurückgegriffen.

In drei Perioden, Zeit der Überlieferung (*Densetsu-ki* 伝説期),¹⁹⁸ Zeit der Schöpfung (*Sōsaku-ki* 創作期)¹⁹⁹ und Zeit des Übergangs (*Kato-ki* 過渡期)²⁰⁰ werden die 32 Schnitzer aufgeführt, die vor der Herausbildung der Larvenschnitzer-Schulen im 16. Jahrhundert, der Überlieferung nach, mit Werken vertreten sind.

Die zweite Kolumne (Miura: 56) greift die im Larvenkatalog des *Nationalmuseums Tōkyō* abgedruckte Stammbaum-Tafel der Larvenschnitzer auf, die weitgehend auf Konōs Schriften basiert. Dabei ist der 1532 gestorbene Schnitzer Sankō-bō Ahn der drei Larvenschnitzer-Schulen der Ōno-Deme 大野出目 (Zekan, Yūkan, Tōhaku und andere), der Ōmi-Deme 近江出目 (Katakana-Iseki, Iseki Kawachi, Ōmiya Yamato) und der Echizen-Deme 越前出目 (Mitsuteru, Kogenkyū Mitsunaga, Kodama Ōmi und andere). In der dritten Kolumne der Larvenschnitzer-Geschichte wird Hori Yasuemon selbst und eine von ihm neu geschaffene männliche Geisterlarve, *Jitsuasa*, vorgestellt.²⁰¹

4.c) Beispiele eindeutiger und nicht eindeutiger Verwendung von Larven

Miuras Schauspielführer ist nach den fünf Gruppen von *Nō*-Spielen geordnet, die Larven selbst werden begleitend zu einzelnen Stücken vorgestellt.

198 Nikkō und Yasha.

199 Shakuzuru Yoshinari (Jūsaku), Echi Yoshifune (Jūsaku), Fukurai Ishi-ō-byōe Masatomo (Rokusaku), Ishikawa Tatsusaemon (Jūsaku), Yasha (Jūsaku), Fukuhara Bunzō (Jūsaku), Koushi Kiyomitsu (Jūsaku), Tokuwaka Tadamasa (Jūsaku), Chigusa Saemon Tayū (Rokusaku), Zōami Hisatsugu (Rokusaku), Himi Tadamune (Jūsaku), Shunwaka Tadatsugu (Rokusaku), Hōrai (Rokusaku).

200 Sankō-bō (Rokusaku), Hannya-bō (Kosaku), Shinkaku (Kosaku), Togō (Kosaku), Sendai Wakashichi-rō (Kosaku), Aiwaka (Chūsaku), Ji'unin (Chūsaku), Sairen (Chūsaku), Daikōbō (Chūsaku), Sumi-no-bō (Chūsaku-ijō), Danmatsuma (Chūsaku-ijō), Yamada Yoshisaemon (Chūsaku-ijō), Noda Shinnosuke (Chūsaku-ijō), Boya Magojūro (Chūsaku-ijō), Magojirō, Chōrei, Shimotsuma Shōjin.

201 Hori gilt demnach als einer der geschicktesten lebenden Larvenschnitzer seiner Generation und sieht sich selbst in der Nachfolge der Schnitzer der *Meiji*-Zeit Kudamura Kiyoji und Nakamura Tadahiko, Vater des Mathematikers und Larven-Forschers Nakamura Yasuo. Bei den Larvenschnitzern Kitazawa und Nagazawa lernte Hori sein Handwerk, bevor er dann selbst alte Larven restaurierte und kopierte und mit den bekanntesten *Nō*- und *Kyōgen*-Spielern der Zeit, mit Umewaka Rokurō, Kanze Hisao, Kanze Tetsunojō und Shigeyama Chūzaburō zusammen arbeitete. In seinen anderen Larvenbüchern sind die von ihm geschaffenen Kopien alter Larven oft kaum von den alten Larven selbst zu unterscheiden, was sein handwerkliches Geschick gut belegt, zugleich aber das von vielen japanischen Forschern formulierte Problem der Authentizität vieler als alt ausgegebener und berühmten Larvenschnitzern zugeschriebener Larven unterstreicht.

Zu den eindeutig einem *Nō* zuzuordnenden Larven gehören die vier Larven des *Okina*-Spiels,²⁰² die Larve des einhornigen Eremiten *Ikkaku-Sennin*, verwendet heute nur im gleichnamigen *Nō*, die Larve der Bergalten *Yamanba*, die des lichten König Unerschütterlich *Fudō-myōō* und der Gottheit *Zaō-gongen*, die des greisen und vom Leben gezeichneten Kriegers *Shunkan*.

Die Mehrzahl der Larven wird zu einem gewissen Grad frei von den Spielern gewählt. So gibt es innerhalb der fünf *Nō*-Schulen verschiedene Vorlieben, zum Beispiel wird für junge Frauen in der Konparu- und der Kita-Schule die *Ko-omote* (hübsches Gesicht) verwendet, die *Waka-Onna* (junge Frau) in der Kanze-Schule, die *Fushikigi-Zō* (etwas reifere junge Frau mit einem Astloch oberhalb der Nase) in der Hōshō-Schule und die *Magojirō* (benannt nach dem Spieler Kongō Magojirō) in der Kongō-Schule. Alle diese Larven gehen auf alte Larven des 13. bis 15. Jahrhunderts zurück, die zum Teil von Spielern dieser Schulen selbst geschnitzt wurden.

Selbst Larven wie die des Prinzen Kantan, *Kantan no Otoko*, werden laut Miura außerhalb des *Nō Kantan* verwendet. So im *Nō Arashiyama* für eine Gottheit im Rollenfach des Begleiters des Shite in der zweiten Hälfte (*Nochi-zure*), die in anderen Versionen auch weiblich sein kann und dann eine *Ko-omote* oder *Zō-onna* trägt (Miura 2004: 20).

Für den *Shite* der zweiten Hälfte (*Nochi-jite*), die Gottheit *Zaō-gongen*, wird nach Miura die *Ō-tobide*-Larve verwendet, obwohl es dafür die Speziallarve des *Zaō* selbst gibt und *Ō-tobide* auch noch in zahlreichen anderen Dämonen als Larve für Dämonen Verwendung findet. Im Begleittext unterhalb der *Tobide*-Larve wird auf die Verwandtschaft der für die alte Gottheit in der ersten Hälfte verwendeten Greisenlarve (*Ko-ushi-jō*, *Sankō-jō*) mit der des berühmten Götter-*Nō Takasago* hingewiesen. Wie in *Takasago* ist die begleitende Larve eine alte Frau (mit Larve *Uba*), Seamis *Sarugaku-Dangi* wird zitiert, um zu belegen, dass schon 1430 *Tobide*-Larven bekannt waren und verwendet wurden. Als Alternative für die Figur des *Zaō-gongen*, im übrigen wie *Fudō* eine dem *Shugendō* verhaftete synkretistische Gottheit, auch die des *Fudō* benutzt werden könne. Die Existenz der *Zaō*-Larve wird hier ebenso wie in der Larven-Systematik von Hori verschwiegen.

Beim Durcharbeiten des Schauspielführers von Miura häufen sich Irritationen dieser Art. Zwar sind die einhunderteins *Nō*-Spiele und die sieben *Kyōgen* in kurzem, allgemein verständlichen Japanisch beschrieben, doch stellt das angesichts einer Flut von ähnlich

202 *Okina* (*Haku-shiki-jō*), *Sanbasa-ō* (*Koku-shiki-jō*), *Chichi-no-jō* und *Enmei-kaja*, wobei die letzteren beiden kaum auf *Nō*-Bühnen selbst anzutreffen sind und eher dem *Okina*-Tanz in den Schreinen und Tempeln vorbehalten bleiben.

deskriptiver Literatur keine Innovation dar.²⁰³ Das übliche Repertoire umfasst mehr als doppelt so viele *Nō*-Spiele. In den von Forschern zusammengetragenen, reproduzierten Sammlungen der Spieler (nicht transkribierte Handschriften) und aus anderweitigem Privatbesitz lässt sich ein Repertoire von rund 1.000 *Nō*-Stücken rekonstruieren.

Die ausgewählten Larvenphotos und Szenenbilder sind von hoher Qualität und assoziativ, aber es fehlt hier eindeutig die wissenschaftlich gesicherte Kommentierung, die, wie Tanabes Beiträge in anderen Bänden belegen, durchaus sparsam und leicht verständlich, leserfreundlich formuliert werden kann. Miura und Hori ist die fachliche Sicherheit in ihren Gebieten, *Nō*-Philologie und Larven, sehr deutlich anzumerken, aber es gibt kaum Momente, wo diese beiden Denk- und Handlungswelten zusammenfinden. Die auch in der deutschen Forschungslandschaft verbreitete „Buchbinder-Synthese“ ist hier festzustellen.

Es kann als Verdienst Miuras gewertet werden, die Nichtkonsistenz des Gebrauchs einzelner Larven faktenreich bei der funktionalen Beschreibung der *Nō*-Spiele vorzuführen. So lassen sich auch für Figuren junger Frauen nicht nur die verschiedenen Hauptlarven der einzelnen Schulen verwenden sondern als Interpretation des Stoffes auch Frauen mittleren Alters oder dem Schmerz und Wahnsinn nähere.

Gleichartige Vorgänge der Interpretation des gewählten *Nō*-Spiels durch die Auswahl einer Larve aus den Gruppen der Dämonen, der Alten, der Knaben oder der jungen Männer und Krieger sind Privileg der Meisterspieler und als solche Teil ihres im besten Falle lebendigen Umgangs mit der Tradition.

Wobei die Art und Weise der Interpretation des Stoffes in Bewegung, Gesang, Larve und Theaterkleid sowie der Interaktion, dem Tempo und auch den unter Umständen bearbeiteten Inhalten und Texten Publikum, Theaterkritiker und Theaterforscher in unterschiedlichem Maß sehr beschäftigen und eine große Text- und Meinungsproduktion erzeugen.²⁰⁴

Hori stellt in den ausgewählten Bildern den Gebrauch der Larven in einen umfassenderen Kontext, in dem auch auf das Verhältnis von Spieler der ersten und zweiten Hälfte, der Begleiter und auch *Kyōgen*-Spieler eingegangen wird. So stehen sich in diesen Figuren durchaus komplementäre Paarungen gegenüber, Männer und Frauen, Alte und Junge, ernste und lachende Götter oder Parodien ernster Götter. Dennoch wird schon aus

203 Dieses, von der Vertreterin der philologischen Theaterforschung innerhalb der deutschsprachigen Japanologie, empfohlene Werk verwirrt eher mit unbelegten Behauptungen, als das es die Verwendung der Larven wirklich klären könnte. Es belegt die Willkür im Aufstellen von Larven-Systemen, die von oberflächlichen Faktoren und Brauch ähnlichen Denksystemen abgeleitet wird, und das nicht konsistente Nebeneinander von Repertoire und Larven, das, so akzeptiert, in dieser Publikation wunderbar funktioniert. Die Spuren der Veränderungen im Repertoire bleiben in dieser Differenz sichtbar.

204 Von dieser Produktion wurde d. V. Zeuge beim Auslandsstudium an der Universität Ōsaka, wo zum Beispiel ernsthaft die Frage diskutiert wurde, warum in der Interpretation der einen Schule die Frauenfigur mit einem Korb mit Blumen kommt und bei der anderen nur mit Korb. Dabei entsetzte nicht so sehr die Erkenntnis dieser Differenz in der Interpretation, sondern die Annahme, es müsse eine Theorie, eine feste Tradition geben, die diese erkläre. Dabei ist die Rolle der Interpretation, die Ausgestaltung des Spiels durch die *Nō*-Meister mit zahlreichen Veränderungen durch die Jahrhunderte die im Grunde einzige Konstante.

dieser Publikation und ihrer Auswahl deutlich, wie stark die Verwendung der Larven im *Nō* und noch stärker im reformierten *Kyōgen* strukturellen Veränderungen unterliegt, die mit dem Maskenprivileg für wenige, im *Nō* nur *Shite* und *Tsure*, im *Kyōgen* beschränkt auf wenige Figuren und hierbei meist in das heilige oder ehrenhafte der Larve verspottend, verbunden ist.

Dabei ermöglicht Hori auch den verfeinerten Blick auf verbindende Ausdrücke einzelner Larven, vor allem Frauenlarven, über verschiedene Alter hinweg, so etwa die dämonische Brückenprinzessin *Hashihime* (Miura 2004: 121), die mittelalte Frau *Fukai* mit Beinamen Mond, *Tsuki*, in Anlehnung an die drei berühmten Varianten der *Ko-omote* Blüte, *Hana*, Mond, *Tsuki*, und Schnee, *Yuki* (Miura 2004: 137), *Ko-omote Yuki* und *Zō-onna Yuki* (Miura 2004: 82), *Fushikigi-Zō Tsuki* (Miura 2004: 77), *Zō-onna Hōshō* (Miura 2004: 73), *Waka-Onna Yuki* (Miura 2004: 69). Auch bei Variationen anderer Larven, wie der des blinden Knaben *Yorobōshi*, wörtlich: schwachleibiger Mönch (Miura 2004: 173), Löwenmaul *Shishi-guchi* (Miura 2004: 191) und der Bergalten *Yamanba* (Miura 2004: 213), findet nur eine Vorstellung der heutigen Typologie statt, eine Zuordnung zum Repertoire, ohne sie zu historisieren oder die Relation zu einer vorbildhaften Urlarve herzustellen.

5. GÜNTER ZOBELS LARVENORDNUNG: SPIELER DER ERSTEN UND ZWEITEN HÄLFTE

In Zobels „volks- und völkerkundlichen Studien“ nimmt die Betrachtung der japanischen Larven, neben Bühne, Ausstattung und Aufführung, einen, zum Kapitel erhobenen, Raum ein, darüber hinaus kommt Zobel immer wieder auf einzelne Larven als Quellen zum Verhältnis der Maskentheater und von Leben und Masken zurück.

Zur Einordnung der *Nō*-Larven stellt er in einer Auswahl von rund 50, aus mehr als 100, Larventypen eine eigene, vor allem dramaturgisch wirksame, vierteilige Ordnung vor,

die in „Masken der ersten Hälfte“ (Maeba),²⁰⁵ der zweiten Hälfte (Nochiba)²⁰⁶ und „Rollenmasken“²⁰⁷ und „Kultmasken“²⁰⁸ unterscheidet.

Zobels Ordnung scheint singulär. Ihr Zweck wird nur bedingt klar, da, wie durch Miura und Hori gezeigt, keine feste Zuordnung zwischen Repertoire und den Larven zu verzeichnen ist. Relativ kann diese erfolgen, Zobels Hinweise auf durch bekannte Stücke geprägte Rollen-Larven sind als Anregungen hilfreich, gleichwohl als wissenschaftliche Arbeit nicht genügend systematisch strukturiert.²⁰⁹ Zobel bietet Denkmöglichkeiten, aber keine dem Stand der japanischen Forschung, den Arbeiten Gotōs, Nakamuras und Tanabes entsprechende und diesen kritisch beleuchtende Einschätzung aus deutscher Sicht. Da war der spielpraktisch denkende Ansatz des *MIME*-Bandes exponierter und polyphoner.

205 *Dōji* - schöner Jüngling, *Kasshiki* - junger Mann, *Ko-ushi-jō* - repräsentativer göttlicher Alter, *Akoku-jō* - dgl. stärker ausgeprägt (Vorsprung an der Stirn), *Warai-jō* - dgl., *Asakura-jō* - dgl., *Sankō-jō* - dgl., *Ko-omote* - junges Mädchen (klass. Beispiele: „Schnee“, „Mond“ und „Blume“ von Tatsuemon) (Komparu- und Kita-Schule), *Waka-onna* - junge Frau (Kanze-Schule), *Fushikigi-zō* - junge Frau (Hōshō-Schule), *Magojirō* - junge Frau (Kongō-Schule)

206 *Aku-jō* - gewaltiger, zorniger Gott, *Ko-tobide* - göttlicher oder geisterhafter Tierdämon, *Ō-tobide* - strahlende, prächtige Gottheit, *Kurohige* - Drachengott, *Heida* - Totengeist eines jungen Kriegers, *Shiwa-jō*, *Ishi-ō-jō*, *Mai-jō* - tanzende göttliche Alte, Geister der Bäume, *Magojirō* - sorgenvolle Schöne, *Fukai* - kummervolle Schöne (auch „Schnee“, „Mond“ und „Blume“), *Zō-no-Onna* - weibliche Gottheit, *Deigan* - ursprüngl. Bodhisattva, heute Totengeister u. Dämonen, *Hannya* - gehörnter Eifersuchtsteufel, *Rōjo* - vor dem Tod stehende Alte, vor allem Ono no Komachi, *Ō-beshimi* - grotesk wütiger Dämon, vor allem als Tengu, *Ko-beshimi* - teuflische Gottheit, höllischer Fürst, *Shikami* - böser, unheilvoller Dämon, *Shishi-guchi* - der dämonische Löwenrachen

207 *Kantan-otoko* - Scholar Kantan auf dem Traumkissen, *Jūroku* - der 16-jährige tragische Held Atsumori, *Semimaru* - der blinde, verstoßene Prinz gleichen Namens, *Kagekiyo* - der ehemalige Held Kagekiyo als blinder Alter, *Yoroboshi* - der verstoßene, blind und elend gewordene Sohn als Mönch, *Shunkan* - der verbannte, in Verzweiflung geratene Held Shunkan, *Yorimasa* - der ekstatische Kämpfer und Dämonentöter Yorimasa, *Sakagami* - die verunzierte, unglückliche Schwester Semimarus, *Masukami* - eine Frau in Trance oder Hysterie, *Yamamba* - die geisterhafte, dämonische Bergesalte, *Ikkaku-Sennin* - der legendenhafte Eremit mit dem Einhorn, *Fudō* - der Wächtergott Fudō-myōō, *Shakka* - die Erscheinung Buddhas

208 *Hakushiki-jō* - weißer Alter, Ahn und Segensspender, *Nikushiki-jō* - fleischfarbener, segenspendender Alter, *Kuroshiki-jō* - schwarzer Alter, Vegetationsgott, *Sambasō* - dgl., *Chichi-no-jō* - der Vater, der Alte, *Emmei-kaja* - der glückwünschende, Lebensverlängerung bringende junge Mann

209 Zobel promovierte 1967 an der Universität Köln im Fach Theaterwissenschaft über *Heinrich Laubes Dramaturgie des Architekturstückes*. Die Studien zum Nō sollten u. U. in Köln in den 1980er Jahren zu einer Habilitation führen, wurden aber ohne diese 1987 bei der OAG gedruckt. *Nō-Theater* verspricht der Titel vollmundig, ganz ähnlich wie 1998 Stanca Scholz' *Kyōgen*. Leider sind beide wissenschaftliche Arbeiten mit Teilfragen beschäftigt, stellen diese Künste nicht vor.

II. JAPANISCHE LARVEN IN LEIPZIG

1. GRASSI MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

Das *Leipziger Völkerkundemuseum / Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen (SES)* im *Grassimuseum* am Johannisplatz besitzt eine einzigartige, bisher nicht in vollem Umfang vorgestellte, Sammlung japanischer Larven. Das *Grassimuseum* ist eigentlich ein Komplex von drei Museen, die sich das Gebäude, samt jeweils eigenen Ausstellungsflächen und Verwaltungsbereichen sowie den Gemeinschaftsflächen, teilen. Daher wird in gemeinsamen öffentlichen Auftritten in einem mit drei Grundfarben versehenem einheitlichen Corporate Design von den *Museen im GRASSI* gesprochen.²¹⁰

1.1. ZUR TOPOGRAPHIE DER GRASSI-MUSEEN

1.1.1. JOHANNISPLATZ

Der Johannisplatz²¹¹ liegt heute gut 500 Meter entfernt vom Augustusplatz, neben dem städtischen Johannishospital,²¹² der Johanniskirche²¹³ und dem früheren zentralen städtischen Friedhof, dem Johannisfriedhof.²¹⁴ Von dort erstreckte sich, noch zu Beginn der Studienzeit des Militärarztes, Schriftstellers und Goethe-Übersetzers Mori Ōgai 森鷗外 (1862-1922) in Leipzig 1884-85, das Johannistal.²¹⁵ Er schreibt dazu in seinem *Deutschlandtagebuch* (Weinkauf 2004: 20-21):

24. Juni / Den heutigen Tag nennt man „Johannistag“. Das ist ein Fest aus vorchristlicher Zeit. An diesem längsten Tag des Jahres wurden nachts Feuer entzündet, weil sich die Menschen wünschten, diesen besonderen Tag durch das Licht des Johannisfeuers noch verlängern zu können. [...] Der Johannistag wird hier zur Erinnerung an die Verstorbenen begangen. Wir haben ein ähnliches Fest: Urabon [das buddhistische

²¹⁰ „Normale“ Besucher verstehen die räumliche / funktionale / strukturelle Differenz in der Regel, trotz vielfältiger Erklärungsversuche, nicht.

²¹¹ Bis zur Nachkriegszeit stand vor dem Grassimuseum die (barocke) Johanniskirche, gefolgt vom Johannishospital und dem Johannisfriedhof. Das heutige Grassimuseum wurde auf den ersten beiden, ältesten Abteilungen des Johannisfriedhof errichtet und damit auf den Gebeinen vieler Toter. Mitarbeiter der Museen berichteten von regelmäßigen Knochenfunden bei Grabungen in den Innenhöfen des Museums. So fanden die bis in das 14. Jahrhundert zu datierenden Larven aus Japan, ihrerseits auch Teile von Totenkulten, Mittler zwischen den Welten, eine recht angemessene Heimat, wenn auch die Bühne und der Tempel, die Kirche selbst abhanden kam.

²¹² Das Johannishospital wurde im 14. Jahrhundert als Spital für Leprakranke gegründet.

²¹³ Die Johanniskirche entstand auch im 14. Jahrhundert, erlebte mehrere Umbauten in der Barockzeit und Ende des 19. Jahrhunderts durch Stadtbaurat Hugo Licht. Zumindest der von Hugo Licht umgebaute Turm überlebte die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, wurde 1956 saniert um dann 1963 endgültig gesprengt zu werden. Seit 2003 bemüht sich ein neu gegründeter Verein (Johanniskirchtum e. V.) um die Neuerrichtung des Johannisturms, die auch in einem Stadtratsbeschluss intendiert wird.

²¹⁴ Der Johannisfriedhof ist der älteste städtische Friedhof Leipzigs und entstand bereits im 14. Jahrhundert vor dem Grimmaischen Tore, außerhalb der damaligen Stadtmauern hinter dem Johannishospital. Er wurde im 19. Jahrhundert geschlossen, dafür ein neuer Johannisfriedhof weiter südlich eröffnet. Viele berühmte Personen der Stadtgeschichte wurden auf dem alten Johannisfriedhof bestattet, unter ihnen in einem Armengrab Johann Sebastian Bach, der erst gegen 1895 umgebettet wurde (bis 1950 ruhten seine Gebeine in der Johanniskirche). Auch der Kaufmann und Mäzen Franz Domenic Grassi (1801-1880) ist auf dem Johannisfriedhof begraben. Grassi war seit 1873 auch Mitglied des Vereins Museum für Völkerkunde zu Leipzig, seiner Stiftung an die Stadt Leipzig ist der erste Museumsbau am Königsplatz zu verdanken, daher der Name Grassi-Museum.

²¹⁵ Das Johannistal ist seit 1832 Heimstatt eines Kleingartenvereins, der als erster seine Art in Sachsen und zweiter in Deutschland in die Geschichte einging.

Allerseelenfest am 15. Juli]. Jung und Alt ziehen mit Blumenkränzen und Girlanden zum Johannisfriedhof und legen sie auf die Gräber. Diese sehen dann besonders schön aus. Dieser Tag wird an vielen Orten in Deutschland gefeiert, aber ich bezweifle, dass es noch irgendwo ein Johannistal und ein Johannismännchen (216) gibt. Ich habe schon erwähnt, dass das Tal im gleichen Stadtteil liegt wie mein Quartier. Es war einmal eine Sandgrube, in der im Jahr 1832 Gärten angelegt wurden. Aber allmählich wuchs die Zahl der Einwohner von Leipzig und der Platz wurde eng. Das Tal ist nur etwa so groß wie der Shinobuga-Teich [sic!, gemeint ist der Shinobazu-Teich in Tōkyō-Ueno] (217) in Tōkyō. An diesem Tag spielt hier Musik und viele Leute gehen spazieren. Die Gärten werden zu diesem Anlaß prächtig herausgeputzt, alles sieht wunderschön aus. Ganz in der Nähe, im Garten des Johannishospitals, wird das Johannismännchen ausgestellt. Nach alter Sitte gilt es als Schutzpatron gegen jedwedes Übel. Es zeigt sich aber nur an diesem einen Tag.“

1.1.2. ARCHITEKTUR DES HEUTIGEN GEBÄUDES UND TRÄGERSTRUKTUR SEINER MUSEEN

Das heutige *Grassimuseum* ist das zweite Gebäude diesen Namens, errichtet wurde es zwischen 1925 und 1927. Am 4. Dezember 1943 wurde es bei den Bombenangriffen, deren Hauptziel das benachbarte Verlagsviertel war,²¹⁸ schwer beschädigt. Durch großräumige Dachsäden und Brände im Inneren ging auch ein größerer Teil der Ausstellungsobjekte verloren oder wurde stark beschädigt. Der Leipziger Oberbürgermeister Bruno Erich Alfred Freyberg (1892-1945), seit 1939 im Amt, aktiv in NSDAP und Sicherheitsdienst (SD) der SS, hatte verfügt, dass die Museen trotz drohender Luftangriffe geöffnet bleiben sollten, weite Teile der Sammlung waren ausgelagert und überstanden so diese Zeit.²¹⁹

Während in der Zeit der DDR nur Notreparaturen möglich waren, dabei dem 1955/56 zur „nationalen Forschungsstelle“ aufgestiegenen Völkerkundemuseum der Vorrang an Ausstellungsfläche und Versorgung gelassen wurde, hatten das *Museum für Musikinstrumente* und vor allem das *Museum für Kunsthandwerk* erhebliche Einbußen bei Ausstellungsraum und Arbeitsmöglichkeiten hinnehmen müssen.²²⁰

216 Das *Johannismännchen* ist eine sakrale Plastik, die noch heute existiert und in feierlichem Rahmen gezeigt wird, es steht zu vermuten, dass ein älterer theatraler Brauch etwa im Sinne der Totenfeste oder des Pesttheaters in früheren Jahrhunderten existierte und im Zuge des 18. Jahrhunderts zugunsten der Anbetung der sakralen Plastik selbst aufgegeben wurde.

217 Es handelt sich um den Shinobazu-Teich in Tōkyō-Ueno, der bereits in der Edo-Zeit eine bekannte und in ikonographischen Quellen reich überlieferte Lokalität darstellte. In beiden deutschen Übersetzungen (Weinkauff 2003: 20-21 und Schöche 2008: 34) der hier zitierten Passage des Deutschlandtagebuchs wird der in der Werkausgabe Mori Ōgais im Original als Shinobuga-ike (bei Weinkauff auch im Original zitiert) bezeichnete Teich jeweils unkommentiert so (falsch) geschrieben. Ob es sich um einen Druckfehler in der Werkausgabe (Ōgai zenshū 1975: XXXV, 98) handelt oder einen Irrtum Ōgais im Manuskript konnte noch nicht abschliessend geklärt werden.

218 Dieses Bombardement der anglo-amerikanischen Flotte kann bereits als Vorzeichen des mit Ende des Zweiten Weltkrieges hereinbrechenden Kalten Krieges gewertet werden, denn wenige Wochen zuvor fand die Moskauer Konferenz auf Außenministerebene statt, bei der bereits die Besetzung des zu besiegenden Deutschlands durch die Alliierten beschlossen wurde. Es war absehbar, dass Leipzig in den sowjetischen Bereich fallen würde, an einem Dienst der Leipziger Verlage für den „Sowjet-Kommunismus“ bestand im Westen nicht das geringste Interesse. Ein Hort der NS-Propaganda waren die Leipziger Verlage kaum. Besetzt wurde Leipzig gegen Kriegsende aber zuerst von den US-Amerikanern. Durch die Zerstörung des Leipziger Verlagsviertels wurden der alten Verlagsstadt ihre technischen Ressourcen entzogen, die durch die Zensur der frühen DDR-Zeit, einfache Lizenzen und Kredite in den Westzonen und der frühen BRD begünstigte Abwanderung vieler namhafter Verlage in die neuen Bundesrepublik war so auch aus nackter Existenznot plausibel und notwendig geworden.

219 Der dritte Direktor des Hauses (1927-1945), der Amerikanist Fritz Krause (1881-1963), seit 1925 (bis 1945) auch nichtplanmässiger Professor für Völkerkunde an der Universität, schätzte die Lage gegen Ende des Zweiten Weltkrieges laut Hans Damm, der ihn aus der gemeinsamen Arbeit gut kannte und ihm daher wohl auch den Nachruf schrieb (Damm 1966), falsch ein, rechnete nicht mit Bombenangriffen auf das Museum, daher waren nicht genug Objekte ausgelagert. Diese Fehlentscheidung soll Krause sein verbliebenes Leben lang sehr belastet haben, dennoch wurden laut Hummel von rund 180.000 Objekten nur etwa 30.000 verloren, die Bibliothek, die Archive, die Photo- und Diasammlungen sogar vollständig erhalten. Auch die Rückführung der ausgelagerten Objekte konnte bis etwa 1951 ohne größere Verluste bewältigt werden. Damit war das Leipziger Haus in einer unvergleichlich besseren Situation als die Berliner Museen, die ihre Sammlungen weitgehend durch Brand, aber vielmehr noch durch den Abtransport der ausgelagerten Objekte in die Sowjetunion als „Beutekunst“ verloren.

220 Nicht nur, dass Havarien nicht behoben wurden, auch eigentlich nutzbare Räume wurden den Museen entzogen und an andere verpachtet, so an die Großküche der nahen Leipziger Verwaltung und eines Baukombinates, die sich direkt über dem heutigen Eingang befand. Auch eine Sauna und ein Kino zogen ein.

Das erste *Grassimuseum* ließ die Stadt Leipzig am heutigen Wilhelm-Leuschner-Platz (jetzt Haus der *Stadtbibliothek Leipzig*)²²¹ zwischen 1894 und 1896 vom Leipziger Stadtbaurat Hugo Licht errichten. Finanziert wurde dieser Bau, wie auch andere prominente Projekte, aus einem Nachlass von mehreren Millionen Goldmark des kinderlosen italienischstämmigen und stadtbekannten Franz Domenic Grassi (1801-1880), Bankier von Beruf, an die Stadt Leipzig. Eröffnet wurde das Haus, in dem erstmals die *Museen für Völkerkunde, Kunsthandwerk* und *Länderkunde* unter einem Dach vereint waren, am 6. Februar 1896.

Der heutige Museumsbau des zweiten *Grassimuseums* wurde zwischen 1925 und 1927 im Stil des *Art Déco* von den Leipziger Architekten Zweck und Voigt errichtet, wobei Stadtbaurat Hubertus Ritter die *Pfeilerhalle* des heutigen *Museums für Angewandte Kunst* (vormals *Museum für Kunsthandwerk*) entwarf.

Nach langen Verhandlungen über die Finanzierung und Art der Realisierung wurde das gesamte Haus von 2000 bis 2005 umfassend instand gesetzt und modernisiert. Neben dem Zugewinn an moderner Ausstellungs- und Depotfläche gingen dabei aber auch Leipziger Traditionen wie das *Grassi-Kino* im alten und auch heutigen Vortragssaal des Völkerkundemuseums verloren.²²²

Der Wiederaufbau der Dauerausstellungen, der je nach Museum in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Schwerpunktsetzungen begann, ist inzwischen bei Musikinstrumenten- und Völkerkundemuseum abgeschlossen,²²³ das *Museum für Angewandte Kunst* ist überwiegend wiedereröffnet.²²⁴

So unterschiedlich wie die Träger der drei heutigen Museen sind,²²⁵ so sehr unterscheiden sich auch die Formen der Präsentation der Sammlungen, der Objekte und auch die Vermittlungen, sowie das Programm an Sonderausstellungen.²²⁶

221 Seit Jahresbeginn 2010 wird hier die grundständige Modernisierung nachgeholt, die beim heutigen (zweiten) Grassimuseum von 2001-2005 stattfand.

222 Diese Entscheidung trug erheblich dazu bei, das Völkerkundemuseum in einer breiten Leipziger Öffentlichkeit zu diskreditieren.

223 Rundgänge durch eine Welt auf zwei Etagen.

224 Nur der letzte Teil *Jugendstil bis Gegenwart* soll erst 2011 folgen.

225 Völkerkunde: Freistaat Sachsen; Angewandte Kunst: Stadt Leipzig; Musikinstrumentenmuseum: Universität Leipzig / Fakultät für Geschichte, Kunst, Orientwissenschaften

226 Die Differenzen liegen hierbei nicht nur in den unterschiedlichen Profilen der Häuser begründet sondern auch in den Auffassungen ihrer Leiter und Mitarbeiter.

1.2. ASPEKTE DER GESCHICHTE DES VÖLKERKUNDEMUSEUMS

1.2.1. DER GRÜNDUNGSAUFRUF

Mit einem 1869 von 36 Leipziger Bürgern²²⁷ gestarteten Aufruf zum Erwerb der Sammlungen²²⁸ des kurz zuvor verstorbenen Dresdener Hofbibliothekars und Anthropologen Gustav Klemm (1802-1868),²²⁹ beginnt die Entstehung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig.²³⁰ Es gilt als Deutschlands ältestes Ethnologisches Museum.²³¹

Die Klemm-Sammlung konnte 1870 erworben werden, ein Jahr später wurde der Trägerverein formal gegründet, ab 1873 war er, voll genehmigt, aktiv. Als treibende Kraft des Unternehmens erwies sich der Arzt (Anatom), Theaterarzt und Journalist Hermann Bernhard Julius Obst (1837-1906), der 1885 zum ersten Direktoren des Museums werden sollte.²³² Obst ist die Schlüsselfigur in den Verhandlungen mit den Siebolds, den japanischen Legationen sowie der OAG in Tōkyō über die frühen Erwerbungen aus Japan für Leipzig, er organisierte auch die Sammlungen für Japan ab 1875.

1871 wurde der Verein *Central-Museum für Völkerkunde zu Leipzig* gegründet, der bis zur Übernahme in Städtischen Besitz 1904, erst acht Jahre nach dem Einzug in das erste *Grassimuseum* 1896, Träger des Museums war und den Anspruch des Hauses stolz und offen verkündet, bevor es überhaupt selbst ein solches Gebäude besaß.

Neben Spenden und Mitgliedsbeiträgen konnte das Museum auch schon früh Zuschüsse vom Königreich Sachsen, dem Kaiser des Deutschen Reiches und der Stadt Leipzig einwerben. Bei den Erwerbungen von Sammlungen selbst war das Haus aber lan-

227 Margaret Eleanor Menninger führt in einem, die Entwicklung verschiedener bildungsbürgerlicher Vereine in Leipzig in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersuchenden, Aufsatz (Menninger 2004) an, dass unter den 36 Erstunterzeichnern des Gründungsaufufes zwölf Universitätsprofessoren, elf Persönlichkeiten des Handels- und Bankwesens und sieben aus dem Verlagswesen vertreten waren. Die Gründung des Hauses und die Aktivitäten des Vereins sind ein frühes Beispiel für „bürgerschaftliches Engagement“ in Leipzig.

228 In der zweiten Beilage zu Nr. 278 der *Leipziger Zeitung* vom Mittwoch, den 24. November 1869, wird aufgerufen zu *Beiträgen für die Erwerbung der culturhistorischen Sammlung des verstorbenen Hofraths Dr. Klemm zur Begründung eines allgemeinen anthropologischen Museums*. (Blesse 2009b: 347)

229 Dem Schriftsteller Wolfgang Schädlich nach soll es Gustav Klemm gewesen sein, der Georg Büchner, Autor des (vom Leipziger „Original“ und besonders den Akten des Mediziners Carus inspirierten) *Woyzeck*, aber auch von *Leonce und Lena* und dem *Hessischen Landboten*, einst den Behörden verriet und so die hastige Flucht Büchners auslöste. Schädlich berichtet 1987 in einer Rede (1997 gedruckt) *Verraten und verkauft* der Aussage Büchners in Straßburg 1835: „Klemm ist ein Verräter, das ist gewiß...“ (Schädlich 1997: 40). Nach Schädlich gelte es als sicher, dass Gustav Klemm, als eines der ersten Gießener Mitglieder der „Gesellschaft für Menschenrechte“, nicht nur im Mai 1834 eine Abschrift des *Hessischen Landboten* zu „Weidig nach Butzbach“ gebracht haben soll. Nach seiner Verhaftung am 21. April 1835 soll er auch Aussagen gemacht haben, die Büchner, Becker und Weidig entscheidend belasteten.

230 Heutiger Name: *Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen* (SES) / *Grassi Museum für Völkerkunde*. Als SES sind die sächsischen ethnographischen Sammlungen und ihre drei Museen in Leipzig, Dresden und Herrnhut / Oberlausitz seit 2009 offiziell Teil der *Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* (SKD), zu denen bekannte Museen in Dresden wie die *Alten Meister*, das *Albertinum*, das Schloss, der *Zwinger*, die *Türkische Kammer* und andere gehören.

231 Das Völkerkundemuseum in München soll bereits 1868 gegründet worden sein und auf Königlichen Sammlungen beruhen, die in das 16. Jahrhundert zurückgehen. Ähnliche Zusammenhänge lassen sich auch in Dresden oder Berlin herstellen. Leipzig ist als Sonderfall einer bürgerlich gegründeten, durch schwere Krisen über 35 Jahre hindurch eigenverantwortlich getragenen, Museumsinstitution, mit Sammlungen ersten Ranges, zu sehen.

232 Seit der offiziell protokollierten Aktivität des Museumsvereins ab 1873 ist Obst erster Schriftführer, später wird er zum zweiten Vorsitzenden, schließlich Direktor. Diese offiziellen Positionen vor der des Direktoren entsprachen nicht dem tatsächlich durch Obst geleisteten, grossen Arbeitsumfang.

ge auf Schenkungen angewiesen, erst mit dem Einzug in das erste *Grassimuseum* und der damit verbundenen deutlichen Verbesserung der Präsentationsmöglichkeiten der Sammlungen verbesserte sich auch die Unterstützung von Ankäufen durch dem Haus gewogene Gönner, vor allem Söhne aus den Verlegerfamilien Meyer und Brockhaus.

1.2.2. FRÜHE PLATZNOT UND EINZUG INS ERSTE GRASSIMUSEUM 1896

Die sehr beengte räumliche Situation des Hauses illustriert ein, im September 1909 in der *Leipziger Illustrierte Zeitung* erschienener, Artikel, der in einer retrospektiven Reihe der heutigen *Leipziger Volkszeitung* erschien.²³³

Diesen Texten waren auch historische Photos beigelegt, die Blicke auf die Japanabteilung des ersten Grassimuseums am Königsplatz wohl gegen 1909 freigaben:

Am 5. Februar 1896 ist der Lichtsche Prunkbau am Königsplatz in Gegenwart der Königlich Sächsischen Majestäten eingeweiht worden, und im Herbst desselben Jahres hat man die Sammlungen der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht. Die Übersiedlung des Leipziger Völkermuseums in das Grassi-Museum bedeutet für die Sammlungen den Abschluß einer Wanderzeit, wie sie wohl selten den Anfängen eines öffentlichen Instituts von dieser Art beschieden worden ist. Geht man die Chronik des nun bald vierzig Jahre alten Museums durch, so findet man folgende Aufbewahrungsorte - Aufstellungsorte darf man füglich nicht sagen, weil die Sammlungen nur in einigen wenigen, räumlich günstiger ausgestatteten Lokalisationen wirklich ihrem Kistenaufenthalt haben entnommen werden können - Chemisches Laboratorium von 1870 bis 1873; das zweite Stockwerk des alten Johannishospitals von 1873 bis 1887; der alte Lagerhof 1887 und 1888, die alte Buchhändlerbörse von 1888 bis 1893; endlich das alte Konservatorium von 1893 bis 1896. Das sind die Etappen eines wissenschaftlichen Unternehmens, das auch sonst schwer um seine Existenz und noch schwerer um sein Wachstum zu ringen gehabt hat.

Aber doch nur bis zum Einzug in das neue Gebäude. Von da ab ist es unaufhaltsam und rasch mit dem Leipziger Völkermuseum in die Höhe gegangen. Möglich ist das nur gewesen in einer Stadt, die, wie gerade Leipzig, als das Muster eines edlen Gemeinsinns dasteht. Denn es ist nicht zu vergessen, daß noch volle acht Jahre hindurch das Völkermuseum das Unternehmen eines nicht einmal übermäßig großen Vereins gewesen ist. Aber wie opferfreudig sind die Mitglieder dieses Vereins für den Ruhm und die Größe ihres Museums eingetreten! Mit Stolz können die Leipziger heute sagen, daß sie in der Beziehung vorbildlich gewesen sind. Wenigstens in Deutschland. Denn wenn wir neuerdings die ethnographischen Museen von Hamburg, Frankfurt a. M. und Köln in auffallend raschem Aufblühen begriffen sehen, so verdanken diese Städte das unstreitig und in erster Linie doch auch nur dem Eintreten einzelner wackerer Bürger für die völkerekundlichen Bestrebungen.

Den Abschluß seiner äußeren Entwicklung hat das Leipziger Völkermuseum mit seiner Übernahme in städtische Verwaltung am 1. Januar 1904 gefunden; seitdem untersteht es, wie das Museum der bildenden Künste und das Kunstgewerbe-Museum, verwaltungsrechtlich dem Rat und den Stadtverordneten; und es befindet sich wohl dabei. In der Tat haben beide Leipziger Körperschaften bisher noch zu keiner Zeit gezögert, dem Institut ihre tatkräftigste Förderung angedeihen zu lassen.

Inhaltlich zerfällt das Museum in drei Abteilungen: die ethnographische, die den bei weitem größten Teil der auf mehr als hunderttausend Nummern geschätzten Gesamtbestände ausmacht, die anthropologische, die aber wegen Platzmangels immer noch ein staubiges Dasein auf dem Dachboden des Hauses führt, und die prähistorische. Auch diese war bis vor Jahresfrist noch in Kisten und Dachkammern verborgen; seither aber ist sie in einem der oberen Säle aufgestellt worden.

1.2.3. Ein Theaterarzt als Museumsgründer

Dr. med. Hermann Bernhard Julius Obst wurde am 16. Januar 1837 als Sohn des Journalisten und Redakteurs der *Leipziger Zeitung* Dr. phil. Karl Obst geboren, seine Mutter Josefina, geb. Camerlot, war eine französische Schweizerin. Obst starb am 16. Mai 1906. Der zu diesem Anlass vom Mineralogen und Leiter des Museums für Länderkunde im Mu-

²³³ In der Ausgabe vom 11. Juni 2010 auf Seite 12 der Stadtbeilage Süd, weitere Folgen wurden eben dort am 18. Juni und 2. Juli 2010 gedruckt. Der Titel der *Illustrierten Zeitung* mit kurzem „i“ ist historisch, keine Fehlschreibung d. V.

seum für Völkerkunde Walther Bergt geschriebene Nachruf bleibt die wichtigste Quelle zur Biographie Obsts, da eine Auswertung und Erfassung seiner rund 1.000 Zeitungsartikel und seiner vielen Briefe im Archiv des Museums und anderswo noch nicht vorliegt (Bergt 1906):

Der Beruf des Vaters hat offenbar großen Einfluß auf den Sohn gehabt und manche Eigenschaften jenes sind auf diesen übergegangen, so besonders die große persönliche Anspruchslosigkeit und die starke Abneigung gegen alles Strebertum. Der Drang zum Schreiben und die Vertrautheit mit der journalistischen Tätigkeit zeigte sich bei dem Sohne schon in recht jugendlichen Alter. Im Nachlass des Verstorbenen befinden sich zahlreiche Tagebücher. Das älteste, „Skizzen und Bilder aus meinem Leben“, am 10. Dezember 1854 begonnen, sauber geschrieben und überarbeitet, verdankt seine Entstehung dem Lesen von Goethes und Andersens Selbstbiographien. Hermann Obst schildert darin seine Jugend bis 1854. [...] Vom Jahre 1855 bis 1866 fehlen mit Ausnahme einiger Reisebeschreibungen Aufzeichnungen. Die späteren, bis Anfang 1906 geführten Tagebücher sind nicht überarbeitete, zum Teil tägliche Niederschriften.

Nach einem etwas späten Start als Schüler an der Nikolaischule in Leipzig studiert Obst 1857-63 in Leipzig Medizin und schließt dieses Studium mit dem *Baccalaureus* und am 22. Dezember 1863 mit der medizinischen Promotion ab. Die Arbeit umfasst 24 Seiten und hat drei Hauptthesen, betitelt ist sie mit *Studien über die Entstehung des Menschen und seiner Racen*.

Obst unternimmt einen essayistischen Versuch – vier Jahre nach Erscheinen der Originalausgabe von Charles Darwins *On the Origin of species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life* – die nicht nur von Darwin vertretenen Thesen von der Affenverwandtschaft des Menschen und seiner aktuellen Entwicklungsfähigkeit im Kontext der aufstrebenden deutschen Lande zu diskutieren.

Zugleich ist Obsts Arbeit ein Plädoyer für die weitere Entwicklung der Anatomie, die er in den nächsten Jahren, die gerade in Leipzig einen Umbruch der medizinischen Landschaft mit sich brachten, mit einer neuen universitären Medizinarchitektur und der, durch die preußischen Kriege notwendigen, Stärkung des Hygiene- und Sanitätswesens, als Assistent am Institut für Anatomie, selbst mit gestaltete. Seine Arbeit gipfelt in folgendem Absatz:

Bei alledem kann man doch jetzt schon behaupten, dass unser so vielfach angefeindetes und verkanntes Volk ausersehen ist, einst die geistige Hegemonie über die Welt zu führen. Es mag gewagt sein, eine Prophezeiung in dieser Weise auszusprechen, allein auf der sicheren Basis anatomischer Thatsache, welche dem Deutschen das grösste Hirn zuspricht, können wir es wohl riskiren. Dieser gute Glaube mag uns entschädigen für so viele getäuschte Hoffnungen und uns der Ueberzeugung leben lassen: es wird besser werden und ausschlagen zum Ruhme und zur Ehre unserer Nation.

Obst ist in diesem Sinne vollkommen ein Kind seiner Zeit, inmitten der deutschen Länder, die gerade erst auf dem Weg sind, sich zu einem Deutschland zu formieren und sich wohl auch kaum vorstellten konnten, das anders als mit kriegerischen Mitteln zu tun. Dennoch ist die anklingende Verknüpfung anatomischer Fakten und Empirie mit Aussagen über „rassische“ Eigenschaften oder Fähigkeiten noch lange nicht im Sinne der späteren kolonialen und dann auch antisemitischen Rasse-Ideologien zu sehen, vielmehr steht bei Obst

und seiner Zeit noch der Beginn einer systematischen Erfassung und Empiriebildung auf der Agenda. Die Medizin hat sich noch immer nicht von ihrem starken geisteswissenschaftlichen Anteilen getrennt, verleugnet aber weiterhin viele Elemente der nicht-akademischen Volksmedizin. Bergt setzt in seinem Nachruf zu Obsts weiterem Lebensweg fort:

Darauf war er mehrere Jahre Assistent am anatomischen Institut der Universität Leipzig, widmete sich privatim und als Assistenzarzt eines Leipziger Arztes der medizinischen Praxis und hatte als Theaterarzt und wohl auch Theaterrezensent reichlich Gelegenheit, seine Neigung für Musik, Kunst und Literatur zu befriedigen, freilich auch den ablenkenden Einfluß einer zu ausgedehnten Beschäftigung mit Theater und Kunst neben dem ernsten harten Berufe an sich selbst zu verspüren. Häufig ergeht er sich während dieser Zeit in bitteren Klagen über ein verfehltes erfolgloses Leben. [...]

Das immer dringendere Bedürfnis, aus dem unbefriedigenden Leben herauszukommen, und der Drang zu reisen, der ihn schon als älteren Schüler zu planmäßiger Abhärtung des Körpers und zu Entbehrenen geführt hatte, veranlaßten Obst, sich im Jahre 1867 um die Teilnahme an der geplanten Nordpolexpedition und 1868 an der österreichischen Expedition nach Ostasien zu bemühen. In beiden Fällen wurde er durch Absagen stark enttäuscht. Nachdem er auch wiederholt und an verschiedenen Orten versucht hatte, eine seiner Neigung zur Anthropologie entsprechende Tätigkeit zu finden, trat gegen Endes des Jahres 1869 etwas in seinen Gesichts- und Gedankenkreis, das ihn aus Mut- und Hoffnungslosigkeit erlöste und der Leitstern seines weiteren Lebens wurde: die große kulturhistorische Sammlung des Dresdener Oberbibliothekars Gustav Klemm. Wie mit einem Schlage, kann man sagen, ändern sich seine Tagebuchaufzeichnungen. „Die Erwerbung der Klemmschen Sammlung und die Gründung eines internationalen anthropologischen Museums nimmt alle meine Zeit in Anspruch und zieht meine Gedanken von den unglücklichen Affairen ab und läßt mich freier atmen“, schrieb er am 1. November, „die Verwirklichung des Projektes eines allgemeinen anthropologischen Museums absorbiert alle meine Zeit, mein ganzes Denken und Sinnen und läßt mich zu nichts anderem kommen“ am 4. November 1869 in das Tagebuch. Und am 4. Dezember ruft er aus: „Jetzt lebe ich der Arbeit. Sie ist es, die mich geheilt hat; ihr will ich dienen.“

Eine tiefe innere Krise brachte Obst demnach dazu, sich zum Initiator des Aufrufs zur Sammlung von Mitteln zum Ankauf der Klemmsammlung für ein neues Leipziger Museum aufzuschwingen. Bergt merkt an, dass Obsts freiwillige Meldung zur Teilnahme an den „Befreiungskriegen“ 1807/11 nicht berücksichtigt wurde, Bälz hingegen war an der Front als Arzt im Einsatz. 1874, als das Museum in Dachräumen des ehemaligen Johannishospitals eröffnet war, heiratete Obst schließlich. Mit seiner aus Russland stammenden Frau Maria von Sokolowska hatte er einen Sohn.

Obsts Einfluss ist es wohl zu verdanken, dass für das Museum Räume im ehemaligen Johannishospital (1873 bis 1888) bereit gestellt wurden.²³⁴

1871 wurde auch der Verein *Das deutsche Centralmuseum für Völkerkunde* gegründet, der 1873 in *Verein des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* umgetauft wurde.²³⁵

Nach Bergt war Obst ab 1874 erster Schriftführer des Vereins, aber 1875 bis 1883 zweiter Vorsitzender und dann ab 1884 bis 1906 Direktor des Museums. Obst habe seine medizinische Praxis nach und nach aufgegeben, „seine ganze Zeit und Kraft in begeister-

²³⁴ Die neuen Krankenhäuser der Universität waren kurz zuvor, am heutigen Sitz in der nahen Liebigstraße, fertiggestellt worden, wo Obst neben Bälz tätig war und 1884 auch Mori Ōgai lernte.

²³⁵ Möglicherweise, weil, nun neben München, auch schon in Berlin ein neues Völkerkundemuseum gegründet wurde, somit der zentrale Anspruch nicht mehr aufrecht zu erhalten war. Der Berliner Direktor Bastian, ein Arzt wie Obst, sollte 1878, während der Verhandlungen über die OAG-Schenkung nach Leipzig, versuchen, seinen Einfluss geltend zu machen und Objekte für das Berliner Haus herauszuschlagen. Ein um Doubletten bühelndes Schreiben vom April 1878 liegt im Leipziger Museumsarchiv vor. Zugleich war Bastian ab 1875 dem Leipziger Haus als Förderer verbunden, als Professor an der Berliner Universität wohl auch für Obst ein wichtiger Verbindungsmann in die akademische Welt und in die neue Reichshauptstadt. 1899 schickte er Karl Weule von Berlin nach Leipzig.

ter und andere begeisternder Weise dem Museum gewidmet und zwar in den ersten Jahren rein aus Liebe zur Sache, ohne irgendwelche materielle Entschädigung...”

Als Frucht seiner medizinischen Studien und Assistententätigkeit am anatomischen Institut sei der zwischen 1868-1874 verfasste *Anatomische Atlas* anzusehen, der 1876 in zweiter Auflage erschien.²³⁶

Auf seinem Hauptarbeitsgebiet der Anthropologie und der Ethnologie habe er kaum Monographien veröffentlicht, was ihm gelegentlich zum Vorwurf gemacht wurde, doch aufgrund einer anderen Hauptbeschäftigung und des enormen Einsatzes zur Einrichtung und Erhalts des Museums seien diese Projekte, zu denen im Nachlass²³⁷ viele Belege und Skizze lägen, nicht zu Ende gebracht worden. Besonders da der relativ frühe Tod, nach schwerer Krankheit, der erst 1904 begonnenen sorgenfreieren Zeit, des Hauses in städtischer Trägerschaft, ein drastisches Ende setzte.

Viele tausend Artikel ethnologischen, anthropologischen, kultur- und kunstgeschichtlichen Inhaltes für Zeitungen und Zeitschriften seien aus seiner Feder hervorgegangen. Es sei auch ein großer Verlust, dass er die Aufzeichnungen seiner 1881 unternommenen Kaukasus-Reise, im Anschluss an einen anthropologisch-archäologischen Kongress in Tiflis, nicht zu einer Monographie ausgeschrieben habe, seine Reisetagebücher blieben unbenutzt.

236 Dieser *Atlas* scheint nicht unter Obsts Namen herausgegeben worden zu sein, er liess sich bisher nicht bibliographisch identifizieren.

237 Zu Beginn der, durch den Verfasser unternommenen, Archivforschungen am Leipziger Völkerkundemuseum 2006 wussten weder die Mitarbeiterinnen in der Bibliothek noch im Archiv etwas von einem Verbleib des von Bergt angesprochenen Obst-Nachlasses. Die Tagebücher, aber auch weitere Briefkopien könnten eine wichtige „Gegen-Quelle“ zu den nun langsam bekannt gewordenen wenigen Quellen des Archivs über Obsts Japanaktivitäten sein. Im Herbst 2010 bestätigte das Archiv des Museums noch einmal mündlich das Fehlen eines Obst-Nachlasses am Haus. Die Bibliothek von Obst soll laut alten Berichten dem Museum 1906 zugegangen sein, aber auch davon hat das Museum heute keine Kenntnis. Da Archiv und Bibliothek seit der Gründung ohne jeglichen Schaden (Brand, Krieg, Havarie etc.) geblieben sind, verwundert der unklare Verbleib des Obst-Nachlasses sehr.

2. DIE LARVEN-SAMMLUNGEN IN LEIPZIG

Es ist bis heute in Museen im deutschsprachigen Raum üblich geblieben, von japanischen Larven pauschal als „No-Masken“ zu sprechen, obwohl Friedrich Perzynski mit seinem „Maskenbuch“ bereits auch *Kyōgen*-Larven behandelte und auf das auch von ihm nicht gelöste Desiderat der „japanischen Tempelmasken“ hinwies.²³⁸

Am *Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig* befinden sich heute rund 200 Objekte, die als japanische Larven zu bezeichnen sind oder mit diesen in Relation stehen, zum Beispiel als Zierlarven oder Puppenköpfe.

80 Larven sind *Nō*-Larven, darunter auch einige Larven, die vor der Entstehung des eigentlichen *Sarugaku no Nō* datieren könnten, also im oder vor dem 14. Jahrhundert entstanden. Von diesen *Nō*-Larven stammen 59 Objekte aus der Sammlung des vormaligen Museums der *Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG)*, in *Tōkyō*,²³⁹ fast alle von berühmten Schnitzern. In der OAG-Sammlung, die aus mehr als 2.000 Objekten besteht und neben der Gründungssammlung von Gustav Klemm als wichtigster Erwerb des jungen Völkerkundemuseums bezeichnet werden kann, sind, zusätzlich zu den erwähnten *Nō*-Larven, keine des *Kyōgen*, aber zwei *Bugaku*-Larven auszumachen, u.a. *Saisōrō* (OAs02541) des *Nō*-Larvenschnitzers Deme Tōhaku.

2.1. KLEMM-GRÜNDUNGSSAMMLUNG

Die älteste erworbene japanische Larve in der Sammlung ist die einer Füchsin in der Tradition der *Sato-Kagura*. Sie stammt aus der Gründungssammlung des Hofbibliothekars Klemm und gelangte daher wohl vor 1867 nach Deutschland. Diese Füchsin *Tenkō* könnte eine Verkörperung der Erntegöttin in Fuchsgestalt *Inari Myōjin* sein, in der Bamberger Sammlung finden sich noch weitere, typologisch ähnliche Objekte aus jüngerer Zeit.

2.2. DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS

Die Provenienz vieler Objekte in dieser Sammlung von mehr als 2.000 Objekten, die schließlich 1878 an das Leipziger Museum spektakulär und nicht ohne große Diskussion verschenkt wurde, ließ sich bis zum heutigen Tage nicht vollständig klären, da die auch heute noch in *Tōkyō* ansässige OAG in ihrer nunmehr 137-jährigen Geschichte sehr oft

²³⁸ Unter „Tempelmaske“ versteht Perzynski nicht nur die von Kleinschmidt und Avitabile in der Nachkriegszeit kunsthistorisch beschriebenen Larven der *Gigaku* und *Bugaku*, sondern die von den japanischen Larvenforschern Gotō, Nakamura und Tanabe ebenfalls erst in der Nachkriegszeit umfassend in Begutachtung genommenen Larvensammlungen der ländlichen Tempel, Schreine und Dorfgemeinschaften, wobei die Entdeckungen und Begutachtungen noch anhalten.

²³⁹ Die OAG wurde 1873 zu Ehren des deutschen Kaisers an dessen Geburtstag von Diplomaten, Kaufleuten und Forschern gegründet und wuchs schnell zu einer führenden Vereinigung der deutschen populären Japanforschung.

umzog und sowohl vom Erdbeben in *Tōkyō* 1923 als auch den Bombenangriffen der Amerikaner gegen Ende des Zweiten Weltkrieges sehr schwer betroffen war.

Kaiserliche Schenkungen sind möglich (vgl. Kapitel II.3.2), da die diplomatischen Beziehungen zwischen dem neu gegründeten Deutschen Reich und dem Japan der *Meiji*-Restauration, das sich an der deutschen konstitutionellen Monarchie orientierte, und zahlreiche Deutsche, neben Engländern, Franzosen, Italienern und US-Amerikanern, als ausländische Fachleute und Dozenten, als so genannte *Oyatoi-gaikokujin* お雇い外国人 ins Land holte (vgl. Kapitel II.3.3), sehr gut waren.

Durch die kulturrevolutionären Wirren des *Shinbutsu-bunri*, der Trennung des über Jahrtausende Japan konstituierenden Synkretismus aus Buddhismus und *Shintō* 神道 oder *Kami no Michi* 神の道 (Weg der Götter) in den ersten Jahren *Meiji* 1867-72 wurde zudem der Kunstmarkt von wertvollen Heiligtümern überschwemmt, viele in Not geratene Priester mussten auch verkaufen.

2.3. ACKERMANN-TEUBNER

1896 schenkte ein Herr Ackermann-Teubner dem Museum eine einzelne *Kagura*-Larve eines *Tengu*. Mit langer Nase und ganz in rot gehalten, dazu mit vielen Haaren an den Seiten, und am Kinn. Die Larve ist nur etwa halb so groß wie *Nō*-Larven, ist wohl für Kinder hergestellt worden, die damit zu Festzeiten herumtoben können. Vermutlich brachte Ackermann-Teubner diese Larve als Souvenir von einer Japanreise mit und schenkte sie dann dem Museum.

2.4. J. H. G. UMLAUFF AUS HAMBURG

Mit Umlauff (und seinen Söhnen) war das Haus schon lange eng verbunden, nur so lässt sich erklären, wieso in der 1905 angekauften Sammlung von 68 Objekten ²⁴⁰ ebenfalls eine Reihe sehr seltener, alter Larven des *Nō*, *Kyōgen*, der *Kagura* und andere „Curiositaeten“ ²⁴¹ enthalten sind. Drei alte und ungewöhnliche *Kyōgen*-Larven, den „Lügenpfeiffer“ *Usofuki* 嘘吹 des Shakuzuru 赤鶴 (OAs01942), den „bösen Krieger“ *Buaku* 武悪 des Fukurai 福来 (OAs01944) und auch der etwas verschrobene „Großvater“ *Ōji* (OAs01932)

²⁴⁰ Eine Greisenlarve, *Sanbasō* (OAs01937) ist im Krieg verloren worden. Die Archivleiterin des Völkerkundemuseums, Frau Fuhrmann, vermutet, dass Umlauff aufgrund des russisch-japanischen Krieges 1904-05, den Japan für sich entschied, finanziell in Notlage geriet und daher dem Museum dringend diese Sammlung verkaufen musste. Angelegt haben muss Umlauff diese aber schon in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts.

²⁴¹ Als „Curiositaeten“ wurden die OAG-Objekte in den 44 Transportkisten deklariert, die über Yokohama, London und Hamburg ausgeschifft wurden und per Zug das Leipziger Museums erreichten.

sind hier zu finden. Da der „Großvater“ mit einer langen Inschrift eines Spielers der Sagi-Schule des *Kyōgen* versehen ist, die zu Beginn der *Meiji*-Zeit „ausstarb“, liegt die Vermutung sehr nahe, dass diese Larven aus dem Spielerhaushalt des letzten Sagi Niemon 鷲仁左衛門 stammen.

Von 68 Objekten aus dem Umlauff-Ankauf sind 25 *Nō*-Larven, 16 *Kyōgen*-Larven, 18 *Kagura*-Larven, 7 Zierlarven mit Vorlagen aus unterschiedlichen Theaterformen ²⁴², eine Prozessions-Larve *Gyōdō-men* 行道面 ²⁴³ und eine *Bugaku*-Larve.

Neben den schon erwähnten außergewöhnlichen *Kyōgen*-Larven sind auch unter allen anderen Typen seltene und alt bis älter wirkende Objekte in dieser Sammlung, die damit einen wichtigen Kontrast und eine strukturelle Ergänzung zur OAG-Sammlung bildet, die bis auf eine Larve nur aus *Nō*-Larven besteht.

2.5. BAMBERGER

Zwei Jahre nach dem Erwerb der Umlauff-Larven wurden vom Berliner Kunsthändler Bamberger 27 Larven erworben, die im Wesentlichen den *Sato-Kagura* 里神楽 zuzuordnen sind. Neben einigen Greisen-Larven, darunter auch die Götter *Okina* und *Sanbasō*, sind auch Fuchslarven und einige *Kyōgen*-Larven dabei. Bis auf wenige Objekte ist die Sammlung von mittlerer Qualität und reicht in Originalität keinesfalls an die OAG- oder Umlauff-Larven heran. Bamberger schien gewusst zu haben, dass die Leipziger bereits eine Sammlung von 128 Larven hatten und bot so die Ergänzung an.

Hermann Obst, der 1906 gestorben war, sah diese Sammlung nicht mehr und entschied über die Frage ihres Ankaufs auch nicht. Als Ergänzung kann der Ankauf aber gewürdigt werden, zumal weniger als zehn Mark pro Larve gezahlt wurden.

2.6. WEITERE ANKÄUFE / ÜBERLASSUNGEN JAPANISCHER LARVEN

Einzelne Objekte wurden dem Museum von verschiedenen Sammlern in der Folgezeit überlassen. Vier sehr alte *Kagura*- oder *Gyōdō*-Larven aus einem Tempel-Schrein wurden 1917 von einem Herrn „Speyer“ angekauft. Darunter eine möglicherweise dem sehr frühen *Kyōgen* des 14. Jahrhunderts rund um den *Hiei*-Tempelschrein zuzurechnende Parodie

²⁴² Die Vorlagen reichen von *Nō*-Larven (*Hannya*, *Shōjō*) über volkstümliche Larvenformen (Dämonen, *Tengu* in Krähengestalt). Einige Larven haben Augenlöcher, andere sind als Schmucklarven zum Aufsatz an Giebel gefertigt, eine Larve ist eine Kindergröße.

²⁴³ *Gyōdō*-Larve eines Dämonen, *Beshimi*-Typ, ungefähr doppelt so groß und viermal so schwer wie *Nō*-Larven. Mit einer sehr langen Tuschinschrift, datiert Kanbun 12 (1672).

eines Bergasketen oder eines *Bodhisattvas* (OAs12662) ²⁴⁴ und der die Larventyp-Familie der *Beshimi* vorwegnehmende „Un“-Teil eines „A-Un“-Larvenpaares, ²⁴⁵ wie im Katalog der *Okina-Sarugaku* in Ise gut dokumentiert (Ise-shi-kyōiku-iinkai 2008). Möglicherweise handelt es sich bei der Frauenlarve (OAs12665), die in fleischfarbener Fassung mit Lächeln und geöffnetem Mund aufwartet, bereits um das „A“-Gegenstück. Diese Larve erinnert an spätere Nonnen- oder *Okame*-Larven. Im Falle des *Ise-Okina-mai* ist die „A“-Larve eine dem heutigen *Kentoku* ähnliche. Der Blick ist nach oben gerichtet, die gebleckten Zähne sind relativ groß.

Eine *Kagura*-Larve eines Kriegers (OAs12778) kam 1918 aus dem Besitz von Behrens ins Haus. Von Konietzko kamen wenig später eine sehr ausdrucksvolle Larve des *Sanbasō* (OAs12801) und eine Fuchslarve aus dem *Kagura* (OAs12802) in die Sammlungen. Ebenfalls von Konietzko gesellte sich einige Jahre später eine *Okina*-Larve (OAs13299), aufgrund ihrer einfachen Qualität eher dem *Kagura* zuzurechnen, zur Larvensammlung.

Eine tönerner und übergroße Larve der Glücksgottheit *Hōtei*, die wohl auch für Prozessionen eingesetzt wurde, übernahm das Völkerkundemuseum in den 1950er Jahren aus dem aufgelösten Weimarer Völkerkundemuseum. Die Larve des Kriegergeistes *Yorimasa* (OAs15442), die dem frühen *Sarugaku*, aber auch den *Kagura* entstammen könnte, wurde von einem Herrn (?) Nostitz-Wallwitz übernommen, wohl in der Nachkriegszeit. Eine *Okame*-Frauenlarve (OAs02589) aus einem gummiartigen Material (Kautschuk?) gegen 1898 aus unbekannter Quelle erworben. Von Lürmann drei Puppenlarven (OAs13066, OAs13068, OAs13071) der *Kiku-ningyō* 菊人形, in der *Edo*-Zeit aufgekommener ausgestellter Zierpuppen, deren Leib vornehmlich aus Pflanzen, unter anderem Chrysanthemen (*kiku*) besteht.

Aus unbekannter Quelle stammt eine Dämonenlarve der *Kagura*, dem *Beshimi* ähnlich, mit langen spitzen Eckzähnen (OAs09197) und großem Gewicht. 16 Larven von Puppenköpfen, die mit den *Kiku-ningyō* in Beziehung stehen (OAs12143-12150) sind Bestandteil der Sammlung. Dazu kommen elf weitere Zierlarven oder Puppenlarven, auch den *Kiku-ningyō*-Köpfen ähnlich, aus zwei unbekannten Quellen (OAs13058-61, OAs13063-65, OAs13067, OAs13069-70, OAs18440).

244 Die Larve hat Ähnlichkeiten mit den späteren *Usofuki*, insbesondere aufgrund der verdrehten Mundpartien mit dem Shakuzuru zugeschriebenen Exemplar in der Leipziger Sammlung (OAs01942), auf der Stirn trägt sie ein breites Käppchen, das dem des Bergasketen sehr ähnlich ist. Möglicherweise handelt es sich aber auch um eine „drittes Auge“.

245 *A-un* bezieht sich auf die buddhistische Formel des ersten und letzten Lautes, der mit dem menschlichen Atem geformt wird, also auf den Anfang und das Ende. Die Larven sind komplementär, ebenso wie die Götter *Okina* und *Sanbasō*, wie die Tempellöwen vor vielen Schreinen und Tempeln, die auch aus China bekannt sind. Ein Tempellöwe hat ein offenes Maul, das des anderen ist geschlossen.

Es lässt sich feststellen, dass die Sammlung von mehr als 200 Objekten, die als japanische Larven oder als mit ihnen in Bezug stehend beschrieben werden können, aus mehr als 10 verschiedenen Provenienzen stammen und sich der Sammlungszeitraum von vor 1867 bis weit in die DDR-Zeit hinein erstreckt.

2.7. SAMMLUNGSPOLITIK DES LEIPZIGER VÖLKERKUNDEMUSEUMS

Das Museum im Grassi hat trotz der Volltreffer auf das Gebäude bei den anglo-amerikanischen Angriffen im Dezember 1943, die besonders das graphische Viertel schwer zerstörten, an dessen Rand auch die Grassi-Museen liegen, die Larvensammlungen, bis auf einen Verlust, komplett erhalten.

Durch Ankäufe in den Jahren 1905 und 1907 wuchs die Sammlung der Larven auf mehr als 120 Objekte an. Dabei wurden die OAG-Objekte, die fast alle mit Schnitzermarken oder -zuschreibungen auf den Rückseiten versehen sind, sehr fachkundig ergänzt. Vor allem durch den Erwerb von Objekten vom Hamburger Kunsthändler Umlauff, mit dem das Haus schon von Beginn an in regem Handelskontakt war. Nur so lässt sich erklären, warum vergleichsweise spät, denn Japan hatte sich wirtschaftlich nach der Westöffnung konsolidiert, der Kunstmarkt war durch die Japanmode ab 1895 relativ leer gekauft und die Preise waren hoch, noch so ausgefallene und meist nur leicht beschädigte Objekte erworben werden konnten.

Allein es muss vorerst ein Rätsel bleiben, warum diese Sammlung bis heute nicht publiziert und erforscht wurde. Gleichzeitig ist es ein großes Glück (nicht nur für den Verfasser) dass es nun gelingen kann, diese Sammlung nicht nur als Objekte in einem Museum zu begreifen, sondern als Teil des kulturellen Erbes, als Vermächtnis, dieser mit ihnen verbundenen Kunst auch in Leipzig Ort, Zeit und Raum zu geben.

2.8. JAPANISCHE LARVEN DES VÖLKERKUNDEMUSEUMS DRESDEN

Das Völkerkundemuseum in Dresden hat eine eigene Gründungsgeschichte und entstand aus den Sammlungen des Sächsischen Königs. Es ist heute teilweise im *Japanischen Palais* in Dresden untergebracht, der größere Teil der Sammlungen befindet sich in einem Auswärtigen Depot. Seit 2004 gehört das Dresdener Völkerkundemuseum zu den *Staatlichen Ethnographischen Sammlungen (SES)*, die von Leipzig aus geführt werden und zu denen auch das Herrnhuter Völkerkundemuseum zählt, das aus einer christlichen Mission, der *Herrnhuter Brüdergemeinde*, entstand.

Die Dresdener Sammlung japanischer Larven besteht aus 24 Objekten und soll hier nur als Vergleichssammlung im unmittelbaren Umfeld der Sammlung in Leipzig kurz vorgestellt werden. Eine alte *Bugaku*-Larve und eine *Gigaku*-Larve (Buddha und Dämon) bilden die Höhepunkte der Sammlung, zu deren Provenienz vorerst nicht detailliert ausgesagt werden kann.

Ferner enthält die Sammlung einige *Kagura*-Larven durchschnittlicher Qualität, einige *Kyōgen* und *Nō*-Larven. Wie in Leipzig sind diese Larven nicht publiziert, die beiden alten Larven wurden von Kleinschmidt und Gabbert in ihren „Maskenkatalogen“ der *Gigaku*- und *Bugaku*-Larven in den 1960er Jahren erfasst.

2.9. JAPANISCHE LARVEN IM GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST

Das heutige *Museum für Angewandte Kunst (MfAK)*, bis vor wenigen Jahren noch *Museum für Kunsthandwerk* genannt, ist seit dem ersten *Grassimuseum* am heutigen Wilhelm-Leuschner-Platz in unmittelbarer Nachbarschaft des Völkerkundemuseums angesiedelt und entstand 1873, nur wenige Jahre nach dem Völkerkundemuseum. Beide, zuerst als Vereine organisierte, Museen standen seit ihrer Gründung in einer gewissen Konkurrenz, da sich die Sammlungsgebiete und auch der Anspruch auf öffentliche Wahrnehmung und vor allem Finanzierung zu überschneiden schienen.

Das Museum besitzt eine Sammlung von acht *Nō*-Larven, die 1911 als Doubletten vom *Museum für Ostasiatische Kunst* in Berlin übernommen wurden. Alle acht Larven haben beschriftete Larvenbeutel *menbukuro* 面袋 in verschiedenartiger Stoffausführung. Die Larven wurden 2008 restauriert und sind seit Ende Januar 2010 im zweiten Teil der Dauerausstellung, Ost- und Westasien gewidmet, zu sehen. Mit dem zu diesem Anlass erschienen Ausstellungskatalog sind sie auch erstmals kunsthistorisch und theaterhistoriographisch bearbeitet und publiziert worden (Grigull 2010a).

Alle Larven stammen mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Sammlung des Daimyō von Toyama, Maeda, und gingen, über die Vermittlung von Hayashi Tadamasa (1853-1906) in Paris 1900,²⁴⁶ in den Besitz des Berliner Museums über.²⁴⁷ Im einzelnen handelt es sich bei den Larven um die Dämonenlarve des „Schwarzbärtigen“ *Kurohige* (1911.26),

246 Wilhelm Bode, Generaldirektor der Berliner Museen hat eher zufällig am Rande der Weltausstellung Hayashi kennengelernt und war mit ihm über einen Ankauf umfangreicher Japansammlungen ins Gespräch gekommen. Das zeigt auch den Kenntnisstand der Berliner zu dieser Zeit, abgesehen von den Ethnologen.

247 Die Sammlung konnte erst nach Hayashis Tod, 1906, aus seinem Nachlass in Japan von Ernst Grosse und Otto Kümmel (zwischen 1907 und 1909) erworben werden. Daraus entstand dann das neue Museum für Ostasiatische Kunst. Warum die Berliner Sammlungen des Völkerkundemuseums nicht mit einbezogen wurden, muss vorerst unklar bleiben, Kümmel war dort zuvor unter F.W.K. Müller (1863-1930) tätig, der 1897 schon einen Text über *Nō*-Larven schrieb, es war vor allem die Deskription einer *Nō*-Larven-Bildrolle, die immerhin einige Larventypen in Bild und mit Namen vorstellte (Müller 1897). Müller promovierte in Leipzig.

den General *Heita* (1911.27), die Frau mittleren Alters *Onna masugami* (1911.28), die zornige Dichter-Gottheit *Tenjin* (1911.29), den Geist eines Kriegers *Ayakashi* (1911.30), den Dämonen *Chōrei-beshimi* (1911.31), den Greis *Kojō* (1911.32) und die Larve einer jungen Frau *Magojirō* (1911.33).²⁴⁸

Magojirō ist der Name eines Spielers der Kongō-Schule, der im 15. Jahrhundert lebte und diesen Typ einer jungen Frau in Abweichung zur *Ko-omote* der Kanze-Schule nach dem Vorbild und im Andenken seiner jung verstorbenen Frau schnitzte. Für die Mehrzahl der acht Larven des *Museums für Angewandte Kunst* gibt es alte Vorbilder, so genannte *honmen*, in der Sammlung des *Mitsui-Kunstmuseums*. Diese theaterhistoriographisch sehr bedeutende Sammlung von gesamt 54 Larven wurde 1925 vom Leiter (*Tayū*) der Kongō-Schule in Kyōto, Kongō Ukyō 金剛右京 (1872-1937) abgekauft, der später traurige Berühmtheit erreichte, als er (fast) seine gesamten Schriften verbrannte und die Geschichte seines *Nō*-Hauses damit beenden wollte.

Die verbliebenen vier *Nō*-Schulen und die Umewaka-Familie wollten das aber nicht zulassen und setzten einen entfernten Verwandten als neues Oberhaupt zur Fortführung der Kongō-Schule ein (Rath 2004). Durch einen erst kürzlich erschienenen knappen Aufsatz der *Kyōgen*-Spielerin und gelegentlichen Quellenforscherin Shigeyama Kuniko (geboren 1977), Tochter des berühmten *Kyōgen*-Spielers Shigeyama Chūzaburō (geboren 1928, vierter Chūzaburō) aus *Kyōto*, ist aber mindestens ein Dokument bekannt, das den Flammen entging (Shigeyama 2010). Es handelt sich dabei um eine Geheimschrift, *hisho*, zum *Okina*-Tanz aus dem frühen 18. Jahrhundert.

Es ist davon auszugehen, dass die acht Larven als spielbare Kopien von *Daimyō* Maeda in Auftrag gegeben wurden. Im Larvenbeutel zum *Kuro-hige* findet sich eine Inschrift, nach der die Larve auf Kaei 4 (1853) datiert und von einem Schnitzer Kimura Jōsaeimon gezeichnet ist. 1853 ist auch das Jahr der durch amerikanische Kanonenschiffe erzwungenen Öffnung Japans.

Die Larven-Sammlung des *Mitsui-Kunstmuseums* ist, neben einer ersten und bereits durch die Kommentierung von Tanabe Saburōsuke (geboren 1931) und eine vollständige Dokumentation der Vorder- und Rückseiten sehr vorbildliche Publikation (Tanabe 1989), Ende 2008 durch einen Katalog zu einer Sonderausstellung ergänzt worden, in dem die 54 Larven auf dem aktuellen Stand der Forschung des Hauses neu fotografiert präsen-

²⁴⁸ Diese Larve war auch das zentrale Motiv in der Werbekampagne zur Ausstellungseröffnung, auf Plakaten und Postkarten. Die Larve hat größere Ähnlichkeit mit der in der *Mitsui*-Sammlung überlieferten als *honmen* geltenden Larve aus den Händen von Kongō Magojirō. Zugleich weicht sie aber auch ab in der Gestaltung, was den Verlauf der Haare angeht, da bei der Leipziger Larve die drei Hauptlinien glatt parallel verlaufen, wie bei der *Ko-omote*, und nicht auf Stirnhöhe gekräuselt, wie sonst bei der *Magojirō* üblich, aber neben der erwähnten Ähnlichkeit im Ausdruck zum „Original“ in *Tōkyō* ist auch der Beutel eindeutig beschriftet.

tiert wurden. 2008 soll die Sammlung noch einmal als wichtiger Kulturschatz von der japanischen Regierung eingestuft worden sein. Die Larve *Magojirō*, der Legende nach vom Kongō Magojirō in einem Prozess der Trauerarbeit geschnitzt, schmückt den Titel dieses Bandes (Mitsui-kinen-bijutsukan 2008).

Von den beiden in der (ehemaligen) Berliner Sammlung häufig vertretenen, nur wenige Jahrzehnte früher für den Maeda-Fürsten tätigen, Schnitzern Shigeyoshi und Mitsumoto, die sich auch durch recht kreative eigenen Varianten hervortaten, sind in Leipzig keine Hinweise zu finden. Perzynski begegnete ihren Werken intensiv und schrieb darüber sehr ausführlich.

3. QUELLEN UND STRUKTUREN DER LARVEN-SAMMLUNGEN

3.1. ZUR SCHENKUNG DER OAG-SAMMLUNG 1878

3.1.1. ZUR QUELLENLAGE IN LEIPZIG UND TŌKYŌ

Von Beginn der Untersuchungen der japanischen Larven in Leipzig an, für die bei Aufnahme der Arbeit im Sommer 2005 nur digitale Photographien von zehn Larven zur Verfügung standen,²⁴⁹ wurde die Frage aufgeworfen, wie die, bereits mündlich im Haus bekannte, Provenienz der OAG-Sammlung auch aus kaiserlich-japanischen Schenkungen an Deutsche durch schriftliche Quellen belegt und die hervorragende, außerhalb Japans beispiellose Qualität der Objekte erklärt werden können.

In mehreren Etappen gelang d. V. die Erschließung verschiedener schriftlicher Quellen im Archiv des Leipziger Museums. Es handelt sich um Objektblätter, zu den Objekten gehörende, Karteikarten ähnliche, Dokumente, auf denen neben aktueller Objektnummer, Provenienz, alten Objektnummern, auch (historische) Photos und namentliche Zuordnungen sowie ggf. Deutungen und Lesungen / Übersetzungen von Inschriften verzeichnet sind. Für mehr als 150 Objekte liegen die Objektblätter in digitaler Form vor. Weitere Quellen konnten in den Erwerbsakten des Archivs angefounden werden, vor allem der handgeschriebene Katalog des OAG-Museums im *Tenkō-in* sowie die Briefwechsel mit der OAG (1878-1880), den Japanern (ab 1873), mit Umlauff (1905) und Bamberger (1907).

Im Archiv des Museums konnten die umfangreichen Bemühungen der ersten Direktoren des Völkerkundemuseums Hermann Obst um einen engen Kontakt mit der japanischen Regierung seit den Gesprächen auf der Wiener Weltausstellung verfolgt und um-

249 Die zehn Larven wurden noch 2001, beim Verpacken der Sammlung vor dem sanierungsbedingten Auszug des Museums aus dem Grassi-Gebäude, von der Museologin Christel Treumer photographiert, nachdem Sie anlässlich eines Besuches des Germanisten und Theaterforschers Günter Zobel (Universität Waseda, Tōkyō, auch mit Projekten am Theaternuseum der Waseda tätig) und des Nō-Kostümmeisters Yamaguchi Akira (Kyōto) kurz zuvor auf die Bedeutung der Sammlung hingewiesen wurde. Laut Zobel waren beide in Leipzig, um die (2003/2004 in mehreren deutschen Städten und in Wien durchgeführte) Ausstellung von Nō-Kostümen aus der Sammlung Yamaguchi vorzubereiten. Sie schlossen an ein Gespräch im *Museum für Kunsthandwerk* einen spontanen Besuch im Magazin des Völkerkundemuseums an. Die japanischen Larven lagen alle auf einem Tisch ausgebreitet, da man gerade dabei war, sie für die Auslagerung zu verpacken. Dabei gewann Zobel den Eindruck, dass es sich um eine außerordentliche und sehr umfangreiche Sammlung handele, mit zahlreichen alten *Sarugaku*-Larven. Bei einem Gespräch im September 2003 in Tōkyō machte er d. V. erstmals auf diese, bis dahin nicht bekannte, Sammlung aufmerksam. Trotz eines gemeinsam durchgeführten Forschungs- und Lehrschwerpunktes im Sommersemester 2004 an der Universität Leipzig, Institut für Theaterwissenschaft, mit Besuch der Kostüm-Ausstellung in Meiningen und Vorträgen von Forschern des Theaternuseums in Leipzig sowie einer Nō-Demonstration mit Yamaguchi-Kostümen in der Moritzbastei Leipzig von Shiotsu Akio (Kita-Schule, designierter lebender Nationalschatz), eines weiteren Besuchs von Zobel und Yamaguchi im März 2007 im Völkerkundemuseum, wo eine Auswahl von Larven in Augenschein genommen, eine Vorauswahl für eine mögliche Vorstellung einiger Larven auf der Sonderausstellung zum 160-jährigen Bestehens des Hafens von Yokohama in einer großen Sonderausstellung vorgenommen werden sollte, kam es leider nicht zu einer gemeinsamen Erforschung der Sammlung durch Zobel und den Verfasser. Auch die Ausleihe von Objekten an die Japaner wurde aufgrund des schlechten restauratorischen Zustandes vom Museum abgelehnt. Zudem konnte der Versicherungswert der Objekte nicht mit letzter Sicherheit ermittelt werden. Gerade für die Larven berühmter Schnitzer der frühen *Edo*-Zeit und die der noch älteren vor *Edo* ist nach Meinung d. V. eine Summe von 5.000 € / Objekt als viel zu gering anzusehen. Die *komen* des 14./15. Jahrhunderts müssten aufgrund ihrer Seltenheit und Einmaligkeit eher im 6- bis 7-stelligen €-Bereich angesiedelt sein, wie bei sakralen Plastiken oder europäischen Gemälden des 19. und 20. Jahrhunderts üblich. In den Sammlungen des *Museums Folkwang* in Essen befinden sich nicht nur Meisterwerke von van Gogh, Picasso, Renoir, Friedrich, Kirchner u.a., sondern auch 29 japanische Larven, die vom Verfasser erstmals bestimmt und 2010 mit einer Sonderausstellung und einem Katalog zur Frühgeschichte des Hauses umfangreich vorgestellt wurden (Grigull 2010b). Vier dieser Larven sind aus der Zeit vor *Edo* und müssten aufgrund ihrer hohen Qualität und Seltenheit als besonders wertvoll und als hoch versicherungswürdig eingestuft werden. Günter Zobel sei hier dennoch für seinen Hinweis in Tōkyō im September 2003 gedankt, der den initialen Funken zur Entstehung dieser Arbeit gab.

fangreich belegt werden, ergänzt durch Informationen aus anderen, bereits gedruckten Quellen wie den Jahresberichten von OAG und Museum, den Siebold-Korrespondenzen und Tagebüchern. Im folgenden seien die einzelnen Quellen detailliert vorgestellt und auf ihre inhaltliche Verwertbarkeit hin untersucht.

Die heutige OAG in *Tōkyō* verfügt aus verschiedenen Gründen nicht mehr über alte Akten aus den ersten sieben Jahrzehnten ihrer Geschichte.²⁵⁰ Der langjährige Standort der OAG im Stadtteil *Hirakawa-chō* (1914-1945) brannte gegen Kriegsende mitsamt seiner wertvollen Bibliothek völlig aus, zudem spaltete sich die OAG nach dem Krieg mit einer weiteren Sektion in Hamburg, auch in *Tōkyō* dauerte es einige Jahre, bis die reguläre Arbeit wieder aufgenommen werden konnte. Dieser lokal fest verankerten Geschichte gehen die „Wanderjahre bis zur Oyatoi-Blüte“ voraus (Spang 2008).

Von der OAG kann aus alten Original-Dokumenten keine Aufklärung mehr über ihre Frühgeschichte und die Geschichte ihres, nach nur 5 Jahren aufgegebenen, Museums erlangt werden. Die *Mitteilungen der OAG* befinden sich auch im Leipziger Völkerkundemuseum, sind seit kurzem digital bei der OAG verfügbar.

Christian Spang²⁵¹ legte in Artikeln zur Frühgeschichte der OAG auch weniger bekannte Aspekte offen. Er nahm dabei gegenüber der Schenkung nach Leipzig eine Einschätzung vor, der nach gründlichem Studium der (Leipziger) Quellen zu widersprechen ist (sh. Kapitel II.3.3).

3.2. WISSENSCHAFTLICHER UMGANG MIT DER OAG-SAMMLUNG IN LEIPZIG

3.2.1. EIN JAPANISCHES RÄUCHERGEFÄß UND EIN MITNAHMEBLATT

In Gesprächen mit Mitarbeitern des Völkerkundemuseums wurde immer wieder versichert, dass die Objekte der OAG-Sammlung am Haus besonders geschätzt und geschützt wurden, seit ihrem Eingang in das Haus 1878. Dennoch mag es verwundern, dass eine wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung als solches, wie sie in dieser Arbeit – mit der detaillierten Analyse der Archivmaterialien einerseits und der eingehenden Untersuchung

250 Überprüft bei einem Besuch im Büro der OAG *Tōkyō* im April 2008, dabei auch ein intensives Gespräch mit der Generalsekretärin Maike Roeder.

251 Christian Spang (Jahrgang 1968) lehrt u. a. an der *Universität Tsukuba* in *Tōkyō*. Er legte 2008 seine Dissertation über den Geographen Karl Haushofer und seine Beziehung zu Japan vor (an der Universität Freiburg). Nach einem Studium der Geschichte und Anglistik in Erlangen, Freiburg und Dublin kam Spang 1998 nach Japan und ist seitdem dort als Deutschlektor an verschiedenen Universitäten tätig. Seit 2003 leitet er den *Geschichtsausschuß der OAG* (GOAG).

der Larvensammlungen als Schwerpunkt der Arbeit andererseits – vorgenommen wird, am Haus selbst aus eigener Kraft bis heute nicht erfolgt ist.²⁵²

Hermann Obst konsultierte noch japanische Fachleute. Im engen zeitlichen Umfeld der Schenkung 1878 wurden dem Haus auch externe Begutachtungen gegeben. In den folgenden 100 Jahren nach Obst Tod scheint diese Arbeit zugunsten der sinologischen Beschäftigung völlig zurückgedrängt worden zu sein. Es war bis zum heutigen Tage kein Japanforscher als Kustos am Haus beschäftigt (Nentwig 2009).²⁵³ Eine wissenschaftliche Bearbeitung einzelner Teile der Sammlung im Rahmen von Sonderausstellungen und bei der Gestaltung der 1957 und 2007 eröffneten Räume zu Ostasien durch die Ostasien-Kustoden Böttger²⁵⁴ und Nentwig²⁵⁵ sowie den Museologen Schwarzer²⁵⁶ ist allerdings festzustellen.

252 Dieser, der Museumsleitung und den Abteilungsleitern in persönlichen Gesprächen vorgetragenen, Kritik, am Beginn als Ausdruck der Verwunderung formuliert, begegnete man am Haus ausweichend, mit Hinweisen auf die vielen anderen bedeutenden Sammlungen und die geringen Möglichkeiten der systematischen Aufarbeitungen außerhalb von Forschungsprojekten. Diese Arbeit entstand nun als ehrenamtliche Forschung, die erstmals japanologisch Erkenntnisse zu dieser bedeutenden Japansammlung sichert. Da dieser Arbeit mit einer Mischung aus Widerstand und auch Unverständnis bis hin zur Einverleibung begegnet wurde, muss nun ein Schwerpunkt auf einer kritischen Distanzierung von der bisherigen Arbeit des Museums mit den japanischen Objekten liegen, die im Ergebnis lösungsorientiert Vorschläge, für einen anderen und vor allem auf dem neuesten Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis basierenden Umgang mit den Objekten und der Sammlung, mit diesem Erbe der deutsch-japanischen Kulturbeggnung, vorzulegen bemüht ist.

253 Siegbert Hummel (1908-2001), der Theologie, Kunstgeschichte, Philosophie und Psychologie studierte, bevor er von 1938 bis 1947 und von 1955 bis zur Pensionierung in Dresden und Plauen als Pfarrer tätig war, war seit 1947 Ostasienkustos am Museum, wurde 1948 auch in diesem Bereich promoviert, wohl unter Erkes, spezialisierte sich dann weiter auf Tibet und dessen Kulturgeschichte mit seinen eurasischen Einflüssen. Neben Böttger und Schwarzer ist Hummel faktisch der einzige Museumsmitarbeiter, der zu Japan publizierte, zum Beispiel mit einem erst 1989 erschienenen Aufsatz über seltene japanische Plastiken am Haus (Hummel 1989), darunter auch Objekte aus der OAG-Sammlung, von Umlauff und anderen. Hummel war von 1949 bis 1955 als kommissarischer Direktor tätig. Als das Museum 1955/56 zur „nationalen Forschungsstelle“ der DDR wurde, damit aus der städtischen Obhut entlassen, übernahm Hans Damm, Ozeanologe und vor dem Krieg schon Assistent unter Direktor Krause, am Haus die Leitung. Dieser Kontinuität in den Ämtern, denn seit Weule waren alle Direktoren zuvor Assistenten am Haus gewesen, ist es wohl zu verdanken, dass die Regierung der DDR zum hundertjährigen Bestehen des Hauses 1969 alle öffentlichen Feiern absagen liess mit der Begründung, das Haus habe sich noch nicht genügend von seiner kolonialen Vergangenheit gelöst. Wie aus Hummels Jahresbericht für die Jahre 1945-1951 hervorgeht (Hummel 1951), wurden, als das Museumsgebäude weitgehend in Trümmern lag, die Dächer repariert, die Keller entrümpelt und viele ausgelagerte Objekte wieder zurück transportiert, um zahlreiche Ausstellungen in Leipzig und anderswo zu gestalten. Hummel war auch mit Vorträgen präsent.

254 Zwar lag Böttgers Schwerpunkt auf China, obwohl er Zeit seines Lebens nie in China oder Japan war, als Kustos am Haus schrieb er aber auch Aufsätze über einen „japanischen Tempelschrein“ (Böttger 1964), der auch heute in der Vitrine mit den japanischen Plastiken zu sehen ist, über ein japanisches Schwertstichblatt und dessen Inschriften (Böttger 1959), über die bewegliche *Enma-ō*-Plastik (Böttger 1962), mit deren Restaurierung er sich zuvor beschäftigte und dabei eine lange Inschrift in der Figur entdeckte. Im Nachlass ist auch ein sehr kurzer Text über die „No-Masken“ gefunden worden, zudem die Konzeption für eine Ausstellung „Masken und Mimen“, die unter Umständen unter diesem Titel 1981 in St. Petersburg (damals Leningrad) realisiert wurde (König 1977). Nach Auskunft des Restaurators Johannes Thümmel hat er dafür rund 40 Larven aus der Leipziger Sammlung restauriert, einige sollen mit Frostschäden zurückgekommen sein. Es ist nicht auszuschliessen, dass Böttger zusammen mit Schwarzer noch vor 1975 eine Vorauswahl an Objekten traf und damit Restaurierungsaufträge verband.

255 So betreute Nentwig neben dem Aufbau der neuen Dauerausstellung, in der Japan an mehreren Stellen vertreten ist, mindestens drei Sonderausstellungen. Eine mit japanischer Keramik, eine weitere zur *Ainu*-Sammlung des Hauses, aus denen zahlreiche Leihgaben zu einer Sonderausstellung in Japan (*Tōkyō* und *Hokkaidō*) ausgeliehen wurden, sowie die im Interim gezeigte Privatsammlung rund um den *Jizō-bosatsu*. Nentwig trat zwar erst 1994 seine Stelle am Haus an, da war seine Dissertation gerade eingereicht worden, hatte offenbar schon vor 1987 Kontakt zum Leipziger Haus aufgenommen und im 1989 erschienenen Jahrbuch des Museums (Redaktionsschluss war 1987) einen Aufsatz über seine Exkursion in die Innere Mongolei veröffentlicht (Nentwig 1989). Teile seiner Dissertation veröffentlichte er in den folgenden Jahrbüchern (Nentwig 1994 und 1997).

256 Schwarzer, wohl seit den 1970er Jahren am Haus tätig, hatte noch intensiv mit Böttger zusammengearbeitet, gab ein umfangreiches Werk aus dessen Nachlass heraus und war bis zur Eröffnung der neuen Dauerausstellung im April 2007 am Haus tätig. In einem Aufsatz gedachte er Eduard Erkes als Völkerkundler (Schwarzer 1981), richtete dabei auch den Blick auf die Verpflichtung Erkes durch Weule, auf Rat von Conrady, noch bevor Erkes promoviert war. Conrady hatte sich schon ein Jahrzehnt vor Erkes Anstellung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter im April 1913 auf Obsts und Weules Wunsch hin um eine systematische Sichtung der Ostasiatika bemüht und wusste um den Umfang dieses Unterfangens. In einem späteren Aufsatz bearbeitet Schwarzer eine Serie von *Ukiyo-e* (Schwarzer 1986). Nentwig hat in Gesprächen mit d. V. immer wieder die wissenschaftlichen Qualitäten Schwarzers betont, die grundlegend zum Aufbau der heutigen Dauerausstellung Ostasien beitrugen.

Ein von Nentwig erstelltes Mitnahme-Blatt für die Interims-Ausstellung in der *Mädlerpassage* (2001-05) zeigt, wie methodisch vorgegangen wurde. In der Untersuchung der Archiv-Unterlagen (Kapitel II.3.6 ff.) wird kenntlich gemacht, zu welchen Ergebnissen die Wissenschaftler des Hauses, durch ein Studium der Unterlagen, hätten gelangen können.

Das Papier trägt den Titel *Gründerjahre - Die Sammlung der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) 1878*. Der Wortlaut dieses nun, durch die neue Dauer-ausstellung im wieder bezogenen Haus und das Dienstende von Nentwig, historisch gewordenen Mitnahme-Blattes sei in voller Länge zitiert:

Das Japanische Räuchergefäß mit Deckel, Bronze, 19. Jahrhundert, OAs 3226ab, ist eines der größten Objekte aus der Schenkung der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG), die Ende 1878 in unser Haus kam. Das Aktenstück (1878/63) umfaßt hunderte Nummern. Bis auf ein Objekt aus Sri Lanka und vier aus Samoa kommen alle aus Ostasien, vorwiegend aus Japan, wenige aus China und Korea.

Die OAG (Sitz: Tokio) wurde im März 1873 von in Japan lebenden deutschen Gelehrten gegründet und ist noch heute eine hoch angesehene Gesellschaft. In den Jahren nach ihrer Gründung erhielt sie viele wertvolle Schenkungen japanischer Förderer, die 1877 zur Sammlung des vom kaiserlichen Haushalt begründeten und der OAG zur Verfügung gestellten Museums Ueno wurde. Die laufenden Kosten mußten aber von der OAG selbst getragen werden und machten schon im ersten Jahr 60 % der Einnahmen der Gesellschaft aus. So wurde die komplette Sammlung bereits 1878 unserem Museum übereignet. Im 6. „Bericht des Museums für Völkerkunde zu Leipzig“ heißt es dazu:

„Sodann haben wir eines bedeutungsvollen Ereignisses zu gedenken, welches dem Budget zwar an Verpackungs- und Frachtspeisen einen sehr bedeutenden Aufwand verursachte, aber unserm Institut eine Bereicherung seltenster und umfassendster Art zuführte. Es ist dies die Überweisung der reichhaltigen und kostbaren Sammlung der „Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ost-Asiens“ in Tokio. Durch diesen Akt seltener Liberalität hat die genannte Gesellschaft im fernen Osten nicht nur bewiesen, dass sie sich ein warmes Herz für Deutschland bewahrt hat, sondern zugleich auch ein Denkmal sich gesetzt, welches Zeugnis ablegt, wie der deutsche Handelsstand überall, auch unter den entlegensten Himmelsstrichen, neben den kommerziellen Interessen, die ihn der Heimat entführten, das Bedürfnis fühlt, ideale Ziele zu verfolgen.“ [Zitat im Original kursiv, TG]

Zusammen mit den Erwerbungen, die Hermann Obst auf den Weltausstellungen in Wien und Paris machte, bildet die OAG-Schenkungen den Grundstock der Japan-Sammlungen unseres Museums.

Räuchergefäße werden zur Verbrennung aromatischer Hölzer (z. B. Sandelholz) benutzt. Sie stehen oft paarweise am Eingang oder im Hof des Tempels. Vor allem im Zen-Buddhismus dienen sie auch der Unterstützung der Meditation.

Dieses Räuchergefäß aus dem 向泉寺 Kōsenji-Tempel in 三國山 Mikuniyama bei 大阪 Ōsaka wurde von den Bronze gießern Nigita Shōbei und Kuzuhara Seiji aus Ost-Niiko, Ōsaka, hergestellt und von der Nenriki Kō (Finanzierungsgemeinschaft Glauben), deren drei Schriftzeichen – zu lesen von rechts nach links – die Vorderseite schmücken gespendet: 講力念.

Die Inschrift auf der Rückseite, datiert auf den 5. Monat des Jahres Ansei 6 (1859), stammt von Ben Mizuyo, dem 14. Abt des Klosters.

Dr. Ingo Nentwig

Eine Internet-Recherche zum Verbleib des Tempels *Kōsenji* in *Mikuni-ga-oka*, heute ein Teil von *Sakai* im Süden Ōsakas, brachte, über den Blog einer Grundschule, die zusam-

men mit anderen Schulen auf dem ehemaligen Gebiet des Tempels entstand, neben einer grundlegenden Beschreibung, einen Hilferuf nach weiterem Material hervor.²⁵⁷

Es ist davon auszugehen, dass der *Kōsenji* ein Opfer der in den frühen *Meiji*-Jahren rasch um sich greifenden *Shinbutsu-bunri*-Bewegung 神仏分離 wurde, die kaiserlichen Dekreten zur Trennung des jahrtausendealten Synkretismus von Buddhas und *Kami*-Gottheiten folgte und sich in einem wahren Zerstörungsrusch auslebte, in dem sehr viele alte Schreinstempel *gūji* 宮寺 zerstört oder bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wurden.

Diese von Allan Grapad als „vergessene japanische Kulturrevolution“ bezeichnete Epoche dauerte nur wenige Jahre (1867-1872), richtete sich aber gegen die Hauptzentren der alten Glaubensverschränkungen wie den *Tonōmine* in *Asuka* (Grapad 1984) und den einige Zeit später von Klaus Antoni untersuchten *Miwa*-Schrein (Antoni 1998). Beide Heiligtümer, die Zentren des Synkretismus waren, sind nicht weit entfernt von den Orten des *Kōsenji* in *Mikuni-ga-oka*.²⁵⁸ Hauptziele waren auch die Schreine der *Tokugawa*.

Auf dem früheren Gelände des *Kōsenji*, das heute weitgehend überbaut ist, befinden sich nicht nur die besagte Grundschule, die auf das Denkmal für den verschwundenen *Kōsenji* hinweist, sondern auch eine Reihe von Wohn- und Geschäftshäusern. Nördlich davon ist das Hügelgrab des Hanzei-*Tennō* (336?-410), südlich das Hügelgrab des Vaters Nintoku-*Tennō* (257-399). Beide Kaiser liegen noch in der „mythischen“ Zeit vor den tradierten Schriften und auch vor der Übernahme von Buddhismus aus China und Korea, der chinesischen Schrift, der chinesischen Zeitrechnung mit ihren Ära-Namen.²⁵⁹

Das Räuchergefäß in der Leipziger Sammlung muss in den ersten Jahren *Meiji* von den Mitgliedern der OAG für das Museum erworben worden sein. Die Umstände sind vorerst unklar, vielleicht hat der ab Mitte Mai 1868 in *Nagasaki* lebende spätere Kustos der

257 Der *Mikuni-Kōsenji* wurde demnach bereits in der *Tempyō*-Periode (729-765), etwa zur Entstehungszeit des *Daibutsu* in *Nara*, gegründet und soll nach allen Richtungen eine Ausdehnung von 800 m besessen haben. Von der Fläche und Bedeutung kann er wohl mit dem *Tennō-ji* in *Ōsaka* oder dem südlich davon gelegenen *Sumiyoshi-Taisha* verglichen werden. Nach einem Brand in der *Muromachi*-Zeit wurde der Tempel, etwa auf dem Gebiet der heutigen Stadtteile *Sakai-chō-higashi* 5 und 6, wieder aufgebaut, wo er bis zu seiner Zerstörung im Jahr 1871 (*Meiji* 4) existierte. Der Autor des Blogs bemüht die Erzählung vom ersten Tempel, der auf dem Gelände der heutigen, wohl erst in der *Meiji*-Zeit errichteten Schulen sich befand, um auf das Schicksal des viel später an anderer Stelle zerstörten Tempels gleichen Namens aufmerksam zu machen. Die im Text beschriebene Stelle der Gedenktafel für den *Kōsenji* und der Teich ließen sich durch Google Earth / Maps genau bestimmen (die GPS-Koordinaten betragen 34.569526, 135.496526, die genaue Adresse ist: Sakai-shi, Higashi-mikunigaoka-chō 1-14). Der Teich, der zum Tempel gehören soll, liegt damit nur 100 m südlich von besagter *Higashi-Mikuni-ga-oka*-Grundschule, auf deren Blog der Text zu finden ist. Die Mittelschule ist 200 m westlich von der Schule, die Oberschule etwa 400 m. Deshalb wird auch vom *Mikuni-ga-oka*-Schulbezirk gesprochen, der in der *Meiji*-Zeit an die Stelle des *Kōsenji* trat. Ähnlich verfuhr die *Meiji*-Regierung fast überall in Japan. Tempelschulen wurden staatliche Schulen, Tempelgelände konfisziert.

258 An der Stelle des *Kōsenji* steht heute der *Aguchi*-Schrein 開口神社, dessen Haupttor (*tori*) auch Eingang zur *Higashi-Mikuni-ga-oka*-Schule darstellt, die als Oberschule der Präfektur *Ōsaka* seit *Meiji* 28 (1895) in Betrieb ist. Der Schrein soll im Jahr 1873 (*Meiji* 6) zum lokalen Schrein umgewandelt worden sein und wurde 1902 (*Meiji* 35) zum Präfektur-Schrein. Die Hauptgottheiten sind *Shotsuchi-no-kami* [einer der drei *Sumiyoshi*-Götter des *Sumiyoshi*-Schreins], *Susa-no-ō-no-kami* [Sturmgott / Bruder von *Amaterasu*] und *Ikutama-no-kami*. Der Schrein hat den Spitznamen *Ō-ji-san* 大寺さん, ehrenvoll für „großer Tempel“, homophon zu „Großväterchen“, Anspielungen auf die *Sumiyoshi*-Gottheit *Shotsuchi-no-kami* und den verschwundenen berühmten großen Tempel *Kōsenji*.

259 Gerade *Sakai* hat sehr viele Hügelgräber und einige werden auch jetzt noch durch Luftaufnahmen oder alte Karten in, heute zugebauten, Nachbarschaften entdeckt, vergleichbar zum Beispiel mit der Entdeckung und Rekonstruktion des Sonnenobservatoriums in *Goseck* / Sachsen Anhalt seit 1991.

OAG-Sammlung Gottfried Wagener zu Beginn seiner Zeit in Japan selbst das Räuchergefäß erworben, von einem der ehemaligen Mönche oder einem Kunsthändler. Die Larven der OAG stammen überwiegend aus *Kansai* (*Kyōto* oder *Nara*, kaum *Ōsaka*).

3.2.2. DIE PRÄSENZ AUF FACHTAGUNGEN ZU JAPANSAMMLUNGEN

Anlässlich einer bereits 2002 in Bonn abgehaltenen, vornehmlich durch Josef Kreiner organisierten, Tagung, die durch die *Toyota-Stiftung* finanziert wurde, erschien ein englischsprachiger Tagungsband in zwei Bänden, in dem unter anderem Ingo Nentwig einen Text über *The Japanese Collection at the Museum für Völkerkunde zu Leipzig* schrieb (Nentwig 2005).

Ziel der Tagung war, Sammlungen aus Japan in europäischen Museen vorzustellen, besonders die durch die Öffnung des „Ostblocks“ möglich gewordene Sichtung der Bestände in Osteuropa. So hielten die Fachvertreter der einzelnen Museen kurze englische Referate und gaben im besten Falle die Struktur und Geschichte ihrer Sammlungen und herausragende Objekte bekannt. Über Kontaktadressen und Bilanzierungen der Sammlungen sollte externen Forschern und Kuratoren die Erarbeitung neuer Sonderausstellungen mit Leihanfragen an andere Häuser ermöglicht werden.

Als früheste Erwerbungen des Hauses macht Nentwig Objekte aus der Klemm-Sammlung aus, der Gründungssammlung, für deren Erwerb einst von Obst und anderen zu Spenden aufgerufen wurde. Darin war mit einem Pfeil von den *Kurilen* auch das erste *Ainu*-Objekt ans Haus gekommen. Die Larve einer Himmelsfuchsin *Tenkō* der *Sato-Kagura*, auch von Klemm erworben, als erste japanische Larve des Hauses, erwähnt Nentwig nicht. Dabei war diese Larve schon 1969 im Jubiläumsband publiziert worden.

a) Obsts Erwerbungen auf den Weltausstellungen

Die Besuche Obsts auf den Weltausstellungen in Wien und Paris werden ebenso breit beschrieben, wie die zahlreichen Geschenke und Erwerbungen, die er von dort mitbrachte.

Die Zusammenarbeit mit den Siebold-Söhnen Alexander und Heinrich und die darüber enge Anbindung an Sano Tsunetami 佐野常民 (1823-1902) erwähnt Nentwig. Die Siebolds hätten dem Museum Rüstungen und einen Waffenständer überlassen.

Leider seien viele der Erwerbungen von den Weltausstellungen verloren gegangen, darüber auch die Zuordnung der Siebold-Rüstungen. Aber 300 Objekte von den Weltausstellungen könnten noch identifiziert werden, darunter, neben Alltagsgegenständen, auch Musikinstrumente, Porzellane, Textilien, Bildrollen und Lackarbeiten.

b) *War Obst 1878 in Tōkyō um mit der OAG zu verhandeln?*

Nentwig behauptet, Obst habe 1878 Tōkyō besucht. Einen Beleg dafür liefert er nicht. Zudem behauptet Nentwig, wie auf dem Mitnahmeblatt, das OAG-Museum habe nur ein Jahr bestanden, bevor es dann 1877 aus Finanzproblemen hätte aufgegeben werden müssen. Es war aber bereits 1874 in einer ersten Aufstellung im *Tenkō-in* in *Shiba* zu sehen, wurde im Laufe des Jahres 1875 von Wagener überarbeitet, neu geordnet und im Herbst 1875 dann noch einmal eröffnet (sh. Kapitel II.3.3). Das Leipziger Museum war am 7. Juni 1874 in einigen Räumen im zweiten Stock des Johannishospitals eröffnet worden (Blesse 2009b: 349), die kurz zuvor bezogen wurden.²⁶⁰

Die Museen in Leipzig und Tōkyō entstanden und präsentierten sich im Abstand von 10.000 km zu einer fast gleichen Zeit. Die Kosten, die der OAG für ihr Museum entstanden, betrugen auch nicht 60% des Budgets, wie Nentwig behauptet, sondern nur etwa 25%, wie aus den Mitteilungen der OAG herausgearbeitet werden kann.

Obst habe, laut Nentwig, die OAG überzeugt, die Sammlung dem Museum in Leipzig zu schenken, nur für die Transportkosten habe er aufkommen müssen.²⁶¹

Laut Nentwig habe die OAG-Sammlung 930 Objekte umfasst. Es sind aber mehr als 2.200, wie der OAG-Katalog beweist. Er verwechselte offenbar die Positionen mit den Objekten selbst. So gelesen hätte es auch nur zwei Larven in der Sammlung gegeben, es sind aber 59. Die 41 *Ainu*-Objekte aus der OAG-Sammlung stellt Nentwig heraus.

Die drei größeren Erwerbungen in Wien, Paris und Tōkyō seien das Rückgrat der Japansammlungen in der Frühzeit gewesen, die erste Japanausstellung 1894 eröffnet worden. Laut Blesse schloss das Museum aber 1894 die Ausstellungen im alten Standort Konservatorium, um am 5. Februar 1896 im neuen, ersten Grassimuseum am Königsplatz wieder zu eröffnen. Nentwig schreibt von einem Umzug in das neue Grassimuseum 1885, um dann einige Zeilen weiter unten 1895 zu behaupten. Nentwig meint offenbar die erste Ausstellung im neuen Grassimuseum an Königsplatz, bei der, wohl durch Obst persönlich eingerichtet, schon im Vestibül japanische Plastiken die Besucher begrüßten, dazu weitere Schauräume im Obergeschoss geschaffen wurden.

²⁶⁰ In seinem Haupttext gibt Blesse (Blesse 2009b: 348) den 7. Juli 1874 an. Die Original-Einladungskarte (Seite 349) und ihre Bildunterschrift geben aber richtig den 7. Juni 1874 wieder.

²⁶¹ Von einer Relation zwischen Obsts Zusammenarbeit mit Sano, den Siebolds und Sammlungen für Japan ist hier nicht die Rede, auch nicht von der „Mediziner-Connection“ Obst, Bälz und Dönitz (Obst und Dönitz waren beide Anatomen).

c) *Japan-Sammlungen in Leipzig nach der OAG-Schenkung 1878*

Verlässlicher scheinen Nentwigs Angaben zu später ins Haus gekommenen Japansammlungen: 1898 sei eine kleine *Ainu*-Sammlung (53 Objekte) des japanischen Anatomen und Professoren an der *Tōkyō-Universität* Koganei Yoshikiyo²⁶² eingetroffen, der ein Freund Obsts gewesen sei und mit ihm einen sehr umfangreichen Briefwechsel hatte.

1904 kaufte das Museum weitere Ainu-Objekte bei dem Hamburger Handelshaus Umlauff (70 Objekte), dazu kam 1905 eine japanische Sammlung von Umlauff.²⁶³ Die Japansammlung des (misogynen) Psychiaters Dr. Paul Julius Möbius,²⁶⁴ darunter viele prächtige Bronzevasen, kam 1907 ans Haus, ebenfalls 1907 die *Ainu*-Sammlung von Hans Meyer (228 Objekte), die er vornehmlich in St. Petersburg kaufte. Hugo Meyl verkaufte dem Museum 1908 vor allem Plastiken, darunter einen *Jizō-bosatsu* datiert 1665 (*Enpō* 3). Erst 1909 traf die sehr umfangreiche Sammlung des Medizinalrats Botho Scheube (1853-1923)²⁶⁵ ein, die 750 Objekte umfasste. Diese, aus Metall- und Gravurarbeiten, Lacken, Keramik und Porzellan, Emaille, Bildrollen, Skulpturen, Schwertern und Rüstungen sowie 76 Ainu-Objekten bestehende, sehr umfangreiche Kollektion, die Nentwig unbewusst in die Nähe der OAG-Sammlung rückt, konnte erst 1909, mit Unterstützung der Brüder und Lexikon-Verleger-Söhne Hans und Hermann Meyer, angekauft werden.

Nentwig erwähnt die 84 Papierschablonen für Textilornamente aus Heinrich von Siebolds Nachlass (Kreiner 1980), die 1914 ins Haus kamen. Unter den mehr als 35.000

262 Koganei Yoshikiyo 小金井良精 (1859-1944) war wie Obst Anatom und studierte nach seinem Abschluss an der *Medizinschule Tōkyō*, an der unter anderem Hoffmann und Dönitz lehrten, 1880 bis 1885 in Deutschland Anatomie und Histologie, wohl auch in Leipzig. Obst wird er dort persönlich kennen gelernt haben und sicher auch dessen in mehreren Auflagen erschienenen anatomischen Atlas. 1885 wurde Koganei an die *Universität Tōkyō* berufen, wo er bis zu seiner Emeritierung 1921 tätig war. Neben der Anatomie in Japan begründete er auch einen Zweig der Anthropologischen Forschung und beschäftigte sich sehr intensiv mit den Ainu. Koganei heiratete eine Tochter Mori Ōgais, die sich durch ihre Lieder und Liedveröffentlichungen hervortat.

263 In dieser ist der zweite große Teil japanischer Larven enthalten, darunter viele seltene *Kyōgen*-Larven aber auch alte *Nō*-, *Sarugaku*- und *Kagura*-Larven.

264 Paul Julius Möbius (1853-1907) studierte Theologie, Philosophie und Medizin und beschäftigt sich vor allem mit der Hysterie. Er promovierte zum Dr. phil. und Dr. med. und erforschte und systematisierte vor allem Nervenkrankheiten. Seine Schrift *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* brachte ihm einen zweifelhaften Ruf ein. Von 1883 bis 1893 führte er als Privatdozent auch zahlreiche Lehrveranstaltungen an der Universität Leipzig durch, wurde aber nie berufen. Aus Protest gab er 1893 seine Lehrbefähigung zurück. Auch im *GRASSI Museum für Angewandte Kunst* sind einige meiji-zeitliche Objekte aus der Möbius-Sammlung vorhanden und in der neuen Dauerausstellung auch zu sehen. Es handelt sich um Bronze-Objekte, Vasen, aber auch eine Krabbe. Vermutlich erwarb Möbius diese Objekte auf den Weltausstellungen in Paris oder auf den dortigen Kunstmärkten.

265 Medizinalrat Botho Scheube studierte in Leipzig Medizin und war von 1877 bis 1883 in *Kyōto* als Arzt an einem Krankenhaus und im Anschluss als Dozent für innere Medizin an der Universität Leipzig tätig. Mori Ōgai lernte ihn 1884 in Leipzig, bei einem feierlichen Abendessen im Haus seines Lehrers Prof. Hofmann, kennen, an dem neben Scheube auch Erwin Bälz teilnahm, wie Mori in seinem Deutschland-Tagebuch berichtet. (Mori 2008: S. 15; S. 302 Anmerkungen). Die Sammlung Scheubes war dem Museum bereits 1891 zugeeignet worden. Bälz war gerade auf Heimaturlaub in Deutschland, schon seit 1876 in Japan tätig. Franz Hofmann war seit 1878 Lehrstuhlinhaber des neu geschaffenen Gebiets Hygiene und Leiter des Hygiene-Institutes der Medizinischen Fakultät der Universität Leipzig. Er war der erste Betreuer Moris während seiner Studien in Deutschland von 1884-1888. Den durch das gemeinsame Abendessen hergestellten Kontakt zu Bälz und Scheube hielt Mori, wie weitere Einträge in seinem Tagebuch belegen. So aß Mori gleich am 17. Dezember 1884 „mit Prof. Bälz in einem Lokal Abendbrot“ (Mori 2008: 16). Am 25. Juli 1885 war „Professor Bälz [...] wieder einmal in Leipzig. Er hat mich im Labor besucht und mir erzählt, dass er bald nach Japan fährt.“ (Mori 2008: 36). Bereits am 17. Februar 1885 besuchte Mori Botho Scheube, um sich von ihm wohl japanische Bücher zu borgen, denn: „In der nächsten Zeit werde ich Abhandlungen über die Ernährung in der japanischen Armee und über japanische Wohnhäuser schreiben. Daher hatte ich Scheube um entsprechende Nachschlagewerke gebeten.“ (Mori 2008: 19).

wertvollen Objekten, die beim Bombenangriff am 4. Dezember 1943 vernichtet wurden, befanden sich laut Nentwig auch viele aus den Japansammlungen. Leider qualifiziert er deren Menge nicht in Hinblick auf die zuvor genannten Sammlungen und ihre Objekte.

Als wichtigste Erwerbung des Museums aus Japan in der Zeit der DDR nennt Nentwig die Sammlungen des Nationalökonomen Karl Rathgen (1856-1921),²⁶⁶ die über den Nachlass seiner Tochter Ingrid 1986 ans Haus kamen. Die Sammlung besteht vornehmlich aus *Ukiyo-e*-Drucken, Schwertzierrat und Schwertern darunter auch Klingen aus dem 14. Jahrhundert.

In der jetzigen Dauerausstellung ist eine ganze Vitrine der Rathgen-Sammlung gewidmet, die damit einen viel prominenteren Platz als die der OAG hat, deren Objekte kaum zu sehen sind und größtenteils ohne signifikante Kennzeichnung die Vitrinen füllen. Nentwig schrieb sich die Aufarbeitung der Rathgen-Sammlung, die zu einem Dienstantritt 1994 noch in Kisten gelagert gewesen sein soll, auch persönlich auf seine Fahnen, das erklärt die herausragendere Präsentation.

Am Schluss seines Textes erwähnt Nentwig einen aktuellen Umfang der Japansammlungen von 9.000 Objekten, vornehmlich aus der *Edo*- und der *Meiji*-Zeit, darunter seien 720 *Ainu*-Objekte. Er kündigt die Eröffnung der Japan-Ausstellungen für Ende 2006 an, eröffnet wurden sie dann Mitte April 2007, dafür stünden 250 qm Ausstellungsfläche zur Verfügung, die unter den *Ainu*- und den *Yamato*-Völkern aufgeteilt würden.

3. *DIE PRÄSENTATION DER JAPANISCHEN LARVEN IN DEN SAMMLUNGSFÜHRERN*

Der Erwerb der OAG-Sammlung als Schenkung aus *Tōkyō* wird schon in den ersten Jahresberichten deutlich benannt und in zeitgenössischen Publikationen zur Museumsge-
schichte gerne wiederholt. Von einer ausführlichen und angemessenen Erforschung und Präsentation der japanischen Larven in Leipzig kann dennoch bis heute keine Rede sein.

3.a) *Der erste Museumsführer von 1913*

Im 1922 in bereits vierter Auflage in Leipzig erschienenen Museumsführer,²⁶⁷ herausgegeben vom zweiten Direktor, Karl Weule (Weule 1922), dem scheinbar ältesten Werk dieser Art, ist im Bereich Japan nur an einer Stelle von „No-Masken“ (Weule 1922: 66) die Rede, obwohl die Schränke selbst in den verschiedenen Räumen des Rundgangs sehr ausführlich beschrieben werden. Zu den *Schränken* 29, 30 steht notiert: „Musikinstrumente

²⁶⁶ Rathgen unterrichtete 1882-90 in *Tōkyō* und wurde 1919 zum Gründungsrektor der Universität Hamburg, zahlreiche seine Bücher wurden in Leipzig verlegt.

²⁶⁷ Die Erstauflage erschien 1913, die zweite Auflage 1917, der äußeren Beschreibung nach zu urteilen (Seitenzahl, Abbildungen, Grundrisse), unverändert.

und Theaterrequisiten. No-Masken“. ²⁶⁸ Die Beschreibung der Verteilung der verschiedenen Objekte in Sachgruppen in Schränken erinnert stark an den im Anschluss auszuwertenden Katalog der OAG-Sammlung in *Tōkyō* und legte den Schluss nahe, dass seit der Schenkung nur geringe Teile der Sammlung überhaupt bearbeitet wurden. Vermutlich wurde auch mit Gottfried Wagners in Japan erarbeiteter Museumskonzeption der OAG-Sammlung und ihren Sachgruppen weiter gearbeitet. ²⁶⁹

Das Museum befand sich im Erscheinungsjahr noch im ersten *Grassimuseum* am Königsplatz, der heutigen Leipziger Stadtbibliothek am Wilhelm-Leuschner-Platz. Auf Bildtafeln sind die vier Plastiken der Himmelskönige, die auch in der aktuellen Dauerausstellung ihren Platz gefunden haben, sowie einige ostasiatische Musikinstrumente abgebildet.

Eduard Erkes wurde zum April 1913 neuer Ostasien-Kurator, vorerst Hilfsarbeiter.

3.b) *Walter Böttgers Ostasienführer in der DDR (1958)*

Der Ostasien-Kustos Walter Böttger stellte 1958 einen Museumsführer zur neuen Dauerausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg zusammen (Böttger 1958). Diese Dauerausstellung war am 30. September 1957 eröffnet, Böttger ziemlich genau ein Jahr vorher eingestellt worden. Auf Dokumentationsphotos der Ausstellung sind in einer Vitrine, neben zwei Theaterkleidern, auch neun japanische Larven zu sehen. ²⁷⁰ Die Larve eines Alten *Sankō-jō* vom Schnitzer Ōmiya Yamato wird als Abbildung 16. *Japanische Nō-Larve* gezeigt. Informationen über Typ und Schnitzer der Larven und eine Objektnummer werden nicht angegeben. Die Bestimmung war d. V. nur über die genaue Kenntnis der Sammlung möglich.

Böttger schreibt in diesem Führer hauptsächlich über China, sein Hauptforschungsgebiet, dann über Korea und erst am Schluss über Japan. Dabei zitiert er zum Teil wörtlich

²⁶⁸ Die Aufstellung der Sammlung im neuen, ersten Grassimuseum muss noch unter Obsts Leitung beim Einzug 1896 erfolgt sein. Dafür spricht auch die Präsentation zahlreicher großer japanischer Plastiken im Eingangsbereich, Vestibül, des ersten Grassimuseums am Königsplatz.

²⁶⁹ Im Unterschied zum Berliner Völkerkundemuseum, dass dem preußischen Staat unterstand, war das Leipziger Museum bis 1904 in freier Trägerschaft. Daher konnte erst nach der Übernahme des Museums in städtische Verwaltung 1904 eine Einstellung von Fachwissenschaftlern erfolgen, wie sie in Berlin zum Teil schon seit der Mitte der 1880er Jahre üblich war, wie das Beispiel von F.W.K. Müller zeigt, dem Berliner Ostasienforscher. Weule übernahm das Berliner System.

²⁷⁰ Darunter waren der *Yosuke-Usofuki* von Shakuzuru (OAs01942, Kyōgen-Larve, Umlauff), der *Karasu-Tengu* (OAs01965, Kagura, Umlauff), die Affenfrau (OAs01971, Kyōgen, Umlauff), der Fuchs (OAs01974, Kyōgen, Umlauff), der *Sankō-jō* von Ōmiya Yamato (OAs02538, Nō, OAG, mit Goldlack-Inschrift von Kita Kono), die (Komachi) *Rōjo* von Nichiyū / Nichiyū (Himi) (OAs02549, Nō, mit Goldlack-Inschrift von Kita Hisayoshi), *Saru-beshimi* (OAs02550, Nō, OAG), der *Susanoo* (OAs02892, Sato-Kagura, Bamberger) und die Larve einer jungen Frau. Zwei der wichtigsten alten Larven der Sammlung und Exponenten der herausragenden Qualität der OAG- und der Umlauff-Sammlung waren demnach bereits seit 1957, und wohl bis in die 1980er Jahre hinein, ausgestellt. Japanische und andere Larvenforscher hätten sie sehen und interpretieren können. Die Art der Präsentation als kleine Auswahl in einer Vitrine erinnert sehr an die Ausstellung im Berliner Museum für Ostasiatische Kunst, wie sie noch zu Perzynskis Zeit, also Mitte der 1920er Jahre anzutreffen war, wie alte Photos im von Otto Butz herausgegebenen Jubiläumsband beweisen (Butz 2007). Die heute in sehr schlechten Zustand befindliche *Rōjo* ist auf dem Photo noch in Ausstellungsqualität zu sehen, daher kann dieser schwere Schaden, ebenso wie der bei vier weiteren Larven, nur auf eine Havarie in den 1970er oder 1980er Jahren zurückzuführen sein. Zu den weiteren schwer beschädigten und im Schadensbild ähnlichen Larven gehören *Kawazu* von Tatsuemon (OAs02562), *Kasshiki* evtl. von Tatsuemon (OAs02535), *Zō-Onna* von Ōmiya Yamato (OAs02547), *Tenjin* von Shakuzuru (OAs02532). In dieser Auswahl von acht Larven waren demnach drei Sammlungen und vier verschiedene Theaterformen vertreten, in gewisser Weise ist ein Querschnitt durch die Typologie der Sammlung gezogen worden.

aus Karl Weules Ausstellungsführer von 1922 und bringt generell eine Japan gegenüber pejorative Haltung hervor, wenn er das Klischee der „Kopisten“ Chinas und des Westens betont. Zum Theater schreibt er (Böttger 1958: 53):

Wie in China gibt es auch in Japan eine Bühnenkunst. Diese hat ihren Ursprung in uralten religiösen Maskentänzen (Kagura), die noch heute bei besonderen Gelegenheiten in Shinto-Schreinen (Tempeln) aufgeführt und von Chor-Sängern begleitet werden. Durch Vermischung mit alten Tänzen Chinas, Indochinas, Burmas und Koreas, die vom 6. Jahrhundert an in Japan Eingang fanden, entstand hier während des 14. und 15. Jahrhunderts das klassische japanische Drama, No genannt, ein ritterliches Singspiel mit historischen Stoffen und buddhistischer Lebensanschauung. Die No-Spieler führen pantomimische Tänze auf, zu denen ein Chor unter Trommel- und Flötenbegleitung die erklärenden Texte rezitiert. Die Tänzer sind in prächtige, alte Gewänder gekleidet; der Hauptdarsteller und sein Gehilfe sowie alle Darsteller von Greisen und Frauen tragen kunstvoll geschnitzte, hölzerne Gesichtsmasken; alle anderen Mitwirkenden treten unmaskiert auf. Die Masken sind so differenziert, daß für eine Rolle gegebenenfalls mehrere Masken mit leicht abgewandeltem Gesichtsausdruck nacheinander benutzt werden. Im allgemeinen zeigen sie bestimmte Typen (Götter, Dämonen, Frauen usw.), selten bestimmte Persönlichkeiten. Die Hauptrollen werden stets von Männern getanzt, die sechs alten Schauspielerfamilien entstammen. Frauenrollen werden ausschließlich von Männern gespielt. Eine No-Aufführung umfaßt mehrere Tänze ernsten Charakters, die durch eingeschobene Possen, Kyogen genannt, unterbrochen werden. Ursprünglich war das No ausschließlich dem Adel vorbehalten; erst seit dem Ende des vorherigen Jahrhunderts wurde es auch dem Volke zugänglich.

3.c) *Dietrich Drosts „Wegweiser“ von 1971 und bis heute*

Im *Wegweiser durch die Geschichte und Ausstellungen des Völkerkundemuseums* (1971 von Dietrich Drost herausgegeben) wird die frühe Geschichte des Hauses besprochen, Konsolidierung und Neuausrichtung in der DDR thematisiert. Es fehlt jeder Hinweis auf japanische Larven. Im Raumplan der Dauerausstellung ist eine Theatervitrine im Bereich Japan verzeichnet, vermutlich jene, die Böttger 1957 einrichtete und die das Photo zeigt.

Zur Eröffnung der aktuellen Dauerausstellung (seit 2007) kamen kleine Ausstellungsführer heraus, in denen ausgewählte Objekte vorgestellt wurden. Da die japanischen Larven nicht ausgestellt sind, finden sie keine Erwähnung.

4. *DIE PRÄSENTATION „JAPANS“ IN DER NEUEN DAUERAUSSTELLUNG SEIT 2007*

Die Räume der neuen Dauerausstellung des Völkerkundemuseum die Japan gewidmet sind, nehmen im Vergleich zu anderen Kontinenten und Kulturen nur eine geringe Fläche ein, die dem Rang und Umfang der Sammlungen in keiner Weise gerecht wird.

Neben einer, offenbar von der Leitung des Hauses vorgenommenen, grundsätzlichen Aufteilung der Ausstellungsflächen unter den Kontinenten, sind auch die individuellen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Kustoden des Hauses für die Konzeption und Umsetzung der Ausstellung als relevant anzusehen.

4.a) *Zur Gliederung: Yamato und Han, Ainu und Koreaner*

Im Falle des Sinologen und vor allem diskursiv arbeitenden ehemaligen Kustoden Ingo Nentwig (geboren 1960), ist eine Begrenzung der den japanischen Inseln gewidmeten Flächen auf gut 250 qm zu bemerken, die zudem auf die Ethnien *Yamato* und *Ainu* aufgeteilt wurden. Diese grobe, nicht allen historischen Gegebenheiten gerechte Perspektive wird durch die Sammlungsbestände in gewisser Weise abgebildet, da neben den umfangreichen Sammlungen der japanischen „*Yamato*-Kultur“ auch umfangreiche *Ainu*-Sammlungen am Haus sind, darunter viele sehr seltene Stücke ausgestorbener Bevölkerungsteile der *Kurilen*- und *Sachalin-Ainu*. Auch im Bereich Chinas ist eine Perspektiv-Verlagerung zur tibetisch-lamaistischen Kultur und den Mongolen zu beobachten, während Kern-China (*Han*) wie Kern-Japan (*Yamato*) mit nur wenigen Objekten in diskursiven Schlagworten auf wenig Raum abgehandelt wird.

Der China/Japan-Raum unterteilt sich in zwei Hälften: die linke am Fenster ist Japan, die rechte China gewidmet. Eine gemeinsame Vitrine mit Porzellanen und Keramiken auf beiden Seiten, sowie den chinesischen Volkstrachten auf der einen und japanischer religiöser Plastik auf der anderen Seite, teilt die Ethnien sichtbar.

Fünf einzelne Vitrinen sind Japan gewidmet: Eine vorne links enthält Strohkleidung japanischer Bauern, wohl aus dem Norden, eine andere Vitrine *Emaillé cloisonné* (Zellschmelz), hauptsächlich aus der OAG-Sammlung, wohl in engem Zusammenhang mit Gottfried Wagener. Der Chemiker und Gauß-Schüler war seit 1868 in Japan und wurde 1875 erster Kurator des OAG-Museums. Er war Mit-Konstrukteur der *Tōkyō*-Museen und der *Technischen Universität Tōkyō*. Der Raumtext weist auf Wagener und seine Emaillé hin, ohne aber seine Beziehung zur OAG oder zum Leipziger Haus zu benennen.

Eine dritte Vitrine ist den *Japan-Klischees* gewidmet und kontrastiert zwei zeitgenössische Plastiken eines Kaiserpaars mit *Samurai*-Schwert und *Klingenbrecher* aus der *Meiji*-Zeit, einen Modell-*Shinkansen* der als zeitgenössische Spielzeug-Eisenbahn um eine sehr wertvolle Perlmutter-Intarsien-Plastik des *Fuji-san* kreist, auf dem zahlreiche Orte unterhalb des wohl wichtigsten heiligen Berges in Japan dargestellt sind. Eine *Ikebana*-Vase rundet diese Vitrine ab, die nicht nur bei japanischen Besuchern Kopfschütteln auslöst.

4.b) *Leipziger Gesichter: japanische „Masken“*

Zweifel an der eigenen Konzeption könnten sich durch einen zur Eröffnung der Ostasierräume im April 2007 in der *Leipziger Volkszeitung* erschienenen Artikel vermitteln, in dem

Nentwig, auf Bitten des, dem Haus lange verbundenen, Redakteurs Mathias Orbeck,²⁷¹ mit etwas Neuem aufzuwarten, das zu diesem Zeitpunkt noch in der Antragsprüfungs-Phase bei der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* befindliche Larven-Forschungsprojekt und sich selbst dazu als „Herr der Larven“ in die Öffentlichkeit stellte.²⁷² Dabei erklärte der Kustos Nentwig seinen Willen, diese „Masken“ sehr bald restaurieren zu lassen.

Diese, ein breites Publikum sehr interessierende Sammlung von Larven, die in hier erstmals ausführlich vorgestellt und untersucht wird, blieb allerdings bis heute der Öffentlichkeit verwehrt.

In der Ausstellung könne zwar eine, jetzt lieblos mit chinesischer Volkstracht bestückte, Vitrine alternativ freigeräumt werden. Das entspräche jedoch nicht Rang und Qualität der Sammlung und dem Stil anderer Ausstellungsbereiche mit javanesischen, afrikanischen oder ozeanischen Larven. Die kommen mit viel Raum und gutem Licht zur Geltung.

5. *DIE MUSEUMSGESCHICHTE IM 140. JUBILÄUMSJAHR – OHNE JAPAN*

Anlässlich der im Herbst 2009, nur sehr bescheiden, in Kooperation mit dem Leibniz-Institut für Länderkunde und dem *Ethnologischen Institut* an der *Universität Leipzig* durchgeführten Sonderausstellung *Auf der Suche nach Vielfalt* (Deimel 2009)²⁷³ erschien ein Aufsatzband, der zahlreiche Beiträge zur Geschichte des Hauses versammelt.

5.a) *„Der Einbruch der Ostasienphilologie“ in das Leipziger Museum*

Ingo Nentwigs Beitrag im Jubiläumsband untersucht die Sinologie, die Ostasienphilologie am Museum und belegt, dass vor und nach Obsts Tod 1906 kaum qualifizierte Japanforschung stattfand.²⁷⁴ Ein zum einhundertsten Jubiläum des Hauses erschiener Band des Museums (1969) belegt mit einer, bis 1869 zurückgeführten, Literaturliste diesen Zustand. Über wenige Sachverhalte und Aspekte ist in manchen Aufsätzen geschrieben worden, nicht in einem den Sammlungen und ihrer Geschichte entsprechendem Maß.

²⁷¹ In der *Leipziger Volkszeitung*, der einzigen Tageszeitung in Leipzig, scheint es schon seit unbestimmter Zeit üblich zu sein, nur im Lokalteil über das Völkerkundemuseum zu berichten, wohingegen über das Museum für Angewandte Kunst vor allem im Feuilleton, gelegentlich auch auf dem Titel berichtet wird. Orbeck scheint als interessierter Völkerkundler dem Haus so stark verbunden, dass er seine Texte regelmäßig durchsetzen kann, aber immer nur im Lokalteil.

²⁷² Der Text erschien am 11. April 2007 auf Seite 19 in der Rubrik „Leipziger Gesichter“ und ist im Bildanhang dieser Schrift zu sehen.

²⁷³ Konzipiert vom Afrikanisten Giselherr Blesse, mit Objekten bestückt vom Südost-Asien Kustos Dietmar Grundmann seit 2009 Interims-Kustos für Ostasien.

²⁷⁴ Ausnahmen bilden Böttger, Hummel und Schwarzer mit ihren kleinen Publikationen. Alle hatten aber andere Arbeitsschwerpunkte. Obst selbst hat über Japan nicht publiziert. Da sein Nachlass aber seit seinem Tod 1906 nicht mehr am Haus ist, als verschollen gelten muss, kann über dessen Inhalt vorerst nichts ausgesagt werden. Es kann bezweifelt werden, dass Obst, so wie die genannten drei Autoren, Objektstudien betrieb. Die hier vorgelegte Arbeit einer systematischen Untersuchung der japanischen Larven und ihres Kontextes ist ein zarter Neubeginn nach rund 140 Jahren und sieben Generationen Schweigen.

Neben Nentwigs Beitrag *Der Einbruch der Philologie in die Völkerkunde. Zur Geschichte der Asien-Ethnologie*, der belegt, dass Eduard Erkes (1891-1958), bereits ab 1913 am Haus tätig, unter dem zweiten Direktoren Karl Weule, Ansprechpartner für Friedrich Perzynski war, während Perzynskis Arbeit am *Maskenbuch* zwischen 1912 und 1924.²⁷⁵ Erkes interessierte sich (als Sinologe) kaum für Japan. Als engagierter Sozialdemokrat den Nationalsozialisten verhasst und 1933 noch zum „Juden“ erklärt, konnte er zwischen 1933 und 1945 weder an Museum noch Universität, wo er seit 1928 eine außerordentliche Professur innehatte, arbeiten (Nentwig 2009).²⁷⁶

5.b) *Fachgeschichte des ostasiatischen Seminars in Leipzig seit 1878*

Nentwig referiert die Fachgeschichte des ostasiatischen Seminars, die mit Hans Georg Conon von der Gabelentz (1840-1893) beginnt, 1878 berufen und damit eigentliche Gründerfigur der universitären Japan- und China-Forschung, und mit August Conrady (1864-1925), 1897 berufen, auch publizistisch, etwa mit der Zeitschrift *Asia Major*, eindrucksvoll weitergeführt wird. Conrady war, laut den Leipziger Museumsberichten, von 1901-02 damit beschäftigt, die koreanischen, japanischen und chinesischen Sammlungen zu sichten, zu ordnen und zu katalogisieren (Völkerkunde 1907: 17),²⁷⁷ er führte seinen Schüler und künftigen Schwiegersohn Erkes ein Jahrzehnt später beim Museum ein,²⁷⁸ wo er ab Januar 1913, im Rahmen der durch Weule eingeleiteten Strukturreform des Hauses, bei der erstmals für die Weltregionen hauptamtliche Kuratoren / Kustoden eingesetzt wurden,²⁷⁹ Beschäftigung fand (Völkerkunde 1913: 5).

275 Es sind keine Kontakte zwischen Erkes und Perzynski bekannt, obwohl Perzynski auch zu chinesischer Kunst arbeitete.

276 Otto Kümmel persönlich habe ihn denunziert (Leibfried 2003), der Gründungsdirektor des Berliner Museums für Ostasiatische Kunst, ab 1933 auch Generaldirektor der Berliner Museen. Auch Perzynski, der selbst um 1933 aus Deutschland emigrieren musste, beklagt sich später bitterlich über Kümmel (Walravens 2006).

277 Demnach begann Karl Weule 1899 ganz grundsätzlich mit der Katalogisierung der Sammlungen, die der afrikanischen war bis 1905 bereits abgeschlossen. Den Auftrag zu dieser Arbeit erhielt Weule von Obst, der nun, nachdem die Sammlungen weitgehend aufgestellt worden waren, die Gelegenheit dazu gekommen sah, zudem brachte Weule Erfahrungen aus seiner Berliner Assistentenzeit mit. Zeitgleich mit dieser Arbeit Weules begann Obst auch mit Führungen im Haus. Die übrigen Abteilungen seien aus Mangel an Arbeitskräften noch nicht weit gediehen, allerdings habe sich Prof. Dr. August Conrady an der Inventarisierung der ostasiatischen Sammlung beteiligt und dabei „im ganzen über 41000 Katalogzettel hergestellt, deren Inhalt in den Hauptkatalog nachgetragen worden ist.“ Da die Larven aus dem Umlauff-Ankauf von 1905, der in dieser Ausgabe des Jahrbuches auch verzeichnet ist, in der heute noch üblichen Inventarisierung mit OAs für Ostasien gegenüber den deutlich früher ins Haus gekommenen Larven der OAG eine niedrigere Ordnungsnummer haben, ist nicht davon auszugehen, dass Conrady diese neuen Nummern vergeben hat, vielmehr wird er die alten JH-Nummern (für Johannishospital) übernommen und auf neu angelegten Karten und Listen die Objekte grundlegend bestimmt haben, so gut es ihm eben möglich war.

278 Conrads Empfehlung an Erkes kann als der erste nachweisbare Einfluss der universitären Ostasienforschung auf das Leipziger Museum gewertet werden, dem in dieser Richtung noch Böttger 1956 und Nentwig 1994 nachfolgen sollten, beide im Fahrwasser der dominant gewordenen sinologischen Forschung. Conrads Amtsvorgänger und eigentlicher Begründer der Japanologie in Deutschland Hans Georg Conon von der Gabelentz war bereits seit den frühen Jahren selbst Mitglied des Museumsvereins des Völkerkundemuseums.

279 Im Bericht über *Die Entwicklung des Museums 1911 und 1912* wird die Zusammensetzung des „wissenschaftlichen Stabes“ ab 1913 folgendermaßen angegeben (S.5): Professor Dr. Weule, Direktor; Direktorialassistenten: Dr. G. Antze (Urgeschichte und Europa), Dr. Fritz Krause (Amerika und Arktis); Wissenschaftliche Hilfsarbeiter: Dr. E. Sarfert (Australien, Ozeanien und Indonesien), Dr. Paul Germann (Afrika), Dr. E. Erkes (Asien). Weule gab damit die noch bis heute am Haus wirksame Struktur vor, wobei in der DDR zahlreiche nicht promovierte Kuratoren verpflichtet wurden, von denen nur einige später promovierten.

5.c) *Eduard Erkes und der Einzug der „Japanophobie“ am Vorabend des Krieges*

Nentwig bezeichnet den in Genua geborenen Erkes als „umstrittensten Exponenten der „Leipziger Schule“ der Ostasienwissenschaften. Erkes hat schon auf der Mitte seines, erst 1911 mit 22 Lebensjahren begonnenen, Studiums in Leipzig seine Promotion (1913) erlangt, mit einer dünnen sinologischen Übersetzungsarbeit (Sung Yūh ; Erkes 1914), zugleich trat er am 1. April 1913 seine Stelle in der Abteilung für „Asien und Europa“ am Völkerkundemuseum an.

Erkes war auf China spezialisiert, zugleich als aktives SPD-Mitglied und öffentlich, auch außerhalb der Kontexte von Museen und Universität, auftretender Rhetor einer agnostischen Weltansicht, die er mit seiner Sinologie verband, eine im politischen Leben sehr wirksame, bereits von Morddrohungen verfolgte öffentliche Person. 1916 war er Conradys Schwiegersohn geworden, dennoch scheiterten die Versuche Conradys, Erkes als seinen Nachfolger zu berufen. Erst 1928 gelang es, Erich Haenisch, der anstelle Erkes berufen wurde, diesen auf einer „nichtplanmäßigen außerordentlichen“ Professur für Sinologie ans Institut zu binden.

Zwei anlässlich (öffentlicher) Sitzungen des Völkerkundemuseums gehaltene Vorträge, deren Kurzfassung in den Jahrbüchern des Museums enthalten sind, verdeutlichen Erkes Perspektive auf Ostasien, in der Japan kaum ein relevanter Platz zugebilligt wird. So sprach Erkes am 24. November 1914, der Erste Weltkrieg hatte schon begonnen, das Deutsche Reich und Japan waren zu Kriegsgegnern geworden, fast alle Deutschen aus Japan ausgewiesen worden, im Vortragssaal des Grassimuseums *Zur Geschichte und Charakteristik der Japaner* (Erkes 1915c: 100):

Überblickt man den Kulturbesitz der Japaner in seiner geschichtlichen Entwicklung, so wird man überall und in jeder Zeit Entlehnungen feststellen müssen. Der Japaner ist in geistiger Hinsicht unselbständig. Er wanderte aus dem malaiischen Archipel, aus Südchina und Korea in früherer Zeit ein, und vertrieb die Urbewölkerung, die heute noch unter dem Namen Ainu, auf Hokkaido zurückgedrängt, bekannt ist. Seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. ist ein starker chinesischer Einfluß zu verspüren, der bis zum 9. Jahrhundert anhält. Zu jener Zeit kam die Schrift, der Seidenbau, die Lackindustrie aus China. Seit 552 drang der Buddhismus in Japan ein; mit ihm kamen aus China Kunst und Kunstgewerbe. Ende des 9. Jahrhunderts werden diese Beziehungen unterbrochen, obgleich sie nie gänzlich aufgehört haben. In den folgenden Jahrhunderten bildet sich der Staat des Mittelalters aus, den wilde Kämpfe erfüllen, bis 1600 die mächtige Adelsfamilie der Tokugawa an Stelle der machtlosen Kaiser das Reich neu eint. Die Erschließung Japans, die durch europäische Mächte seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts angestrebt wurde, erfolgte 1853. Seither ist Japan der europäischen Kultur erschlossen. Aber Japan nahm nicht etwa die europäische Kultur an, sondern nur die ihm selbst fehlenden technischen und wissenschaftlichen Fortschritte. Im übrigen blieb es ein nationaler Staat, der sich durch rücksichtslose Eroberungspolitik einen Platz unter den Großmächten erworben hat und dessen Bestrebungen durch das Programm: Herrschaft in Ostasien und im Stillen Ozean gekennzeichnet sind.

Vgl. Ed. Erkes, Japan und die Japaner. Leipzig 1915 (Veit & Co.)

Da Erkes ein Produkt der „Leipziger Schule“ der Ostasienwissenschaften ist, erklärt sich womöglich auch die Nichtannahme der Professur durch Karl Florenz in Leipzig (1914) auf

andere Art. Mit Lamprechts (starb 1915) Perspektiven auf die globale Kulturgeschichte, der Florenz als Japanologe entscheidend zugearbeitet hatte, dürften sich Erkes Worte kaum vertragen haben. Wedemeyer, Lamprechts Schüler und Kollege von Erkes und Florenz kam wie Erkes erst spät, 1932, auf einen Lehrstuhl.

Erkes' *Japan und die Japaner* hat einen geringen Umfang, wie seine Dissertation, erschien in der, für sich selbst sprechenden, Reihe *Kriegsgeographische Zeitbilder*.

Der Sozialdemokrat und „Pazifist“ Erkes übte sich in ideologischer Konstruktion und schmiedete so eine „antijapanische Allianz“ am Museum im Schulterschluss mit dem durchaus „deutschnationalen“, Völkerkundler und Kolonial-Geographen Weule.²⁸⁰

Es verwundert nicht, wenn Erkes bereits anlässlich eines Vortrages über *Peking im Wandel der Zeiten* am 28. Januar 1914 nur salbungsvolle Worte findet für vergleichbare Prozesses der Annexion und des Kulturwandels (Erkes 1915b: 64):

Peking, das seit 700 Jahren die Hauptstadt Chinas ist, läßt sich in seiner Geschichte bis in 12. Jahrhundert v. Chr. verfolgen. Zur Bedeutung gelangte es erst im 13. Jahrhundert n. Chr., als Kublai Khan es zur Hauptstadt seines Weltreiches erhob. Die heutige Stadt, die noch den Grundriß des mongolischen Heerlagers verrät, wurde in jener Zeit erbaut. Peking war damals die glänzendste und internationalste Residenz der ganzen Welt. Aus der Mingdynastie (1368-1644) stammen die Stadtmauer, die größten Tempelbauten und anderen Sehenswürdigkeiten. Als die Mandschu zur Herrschaft gelangten, gerieten die städtischen Einrichtungen allmählich in Verfall und Verwahrlosung; bis sich seit den letzten Jahren wieder ein Wandel zum Bessern bemerkbar macht. Doch ist Peking auch heute noch eine schöne und sehenswerte Stadt.

5.d) *Das Leipziger ostasiatische Seminar nach dem Zweiten Weltkrieg*

Bereits im August 1945 wurde Erkes Lehrbefugnis an der Universität wieder hergestellt. Von November 1946 bis 1948 war Erkes auch (kommissarischer) Direktor des *Ethnologisch-Anthropologischen Instituts* der Universität, Ende Juni 1945 bis Ende März 1947 (kommissarischer) Direktor des Völkerkundemuseums.

Nach dem altersbedingten Ausscheiden André Wedemeyers (1875-1958),²⁸¹ des, nach Überschaars Vertreibung 1937, einzigen in Leipzig verbliebenen Japanforschers,

²⁸⁰ Weule ist das Büchlein auch gewidmet.

²⁸¹ Wedemeyer war ein gebürtiger Bremer, studierte von 1894-1903 Geschichte, Jura und Nationalökonomie in Berlin und Leipzig. 1905-1913 war er Volontärsassistent von Karl Lamprecht an der Universität Leipzig, 1914 bis 1931 Assistent und Oberassistent für ostasiatische Philologie, 1923 promovierte er sich mit einem sinologischen Thema, ein Jahr später schon habilitierte er sich in japanischer Geschichte, beide Arbeiten wie auch Erkes bei Conrady. Von 1931 bis 1934 hatte er eine nichtplanmäßige ausserordentliche Professur inne, von 1934 bis 1947 eine planmäßige ausserordentliche Professur, er rettete die Arbeit des Seminars über die Kriegs- und Nachkriegszeit und war auch nach seiner, ohnehin schon auf das 72. Lebensjahr hin verschobenen, Emeritierung noch bis zu seinem Lebensende 1958 mit Vorlesungen an der Universität aktiv. Von Wedemeyer sind wenige Texte erhalten, 1958 erschien posthum im Jahrbuch des Museums ein umfangreicher Aufsatz über die *3 Affen von Nikkō* und den *Kōshin-Tag* (Wedemeyer 1958). Der Text war als Teil einer größer angelegten Studie gedacht, die Wedemeyer aber nicht mehr vollenden konnte. In der ihm gewidmeten Festschrift, die zu seinem 80. Geburtstag (!) erschien (Steininger 1956), sind nur Aufsätze von Schülern und Kollegen enthalten, darunter auch bekannte Japanologen wie Günther Wenck, die Kollegen Erkes und Waley (London) sowie von Böttger, der auch ein Schüler Wedemeyers war. Wedemeyer selbst war auch mit einem Aufsatz über den Tanz der Uzume in der Festschrift für Karl Florenz vertreten. Beide müssen sowohl vor Florenz' Heimkehr nach Deutschland als auch nach dessen Berufung nach Hamburg noch in gutem Kontakt gestanden haben. Das Verhältnis von Erkes und Wedemeyer, als der beiden während der Kriegszeit in Leipzig verbliebenen Ostasienforscher, wobei Erkes 1933 entlassen, erst 1948 wieder berufen wurde, was Wedemeyer endgültig in die Rente entliess, wäre in einer anderen Studie noch einmal eingehender zu untersuchen. Denn Erkes' Überleben in Leipzig ist ohne den Zuspruch Wedemeyers kaum zu denken, umgekehrt war Erkes gerne bereit Wedemeyer bis zu seinem Tod weiter lehren zu lassen. Fachlich und menschlich müssen sich die beiden sehr verschiedenen Charaktere gut verstanden haben, zumal sie sich insgesamt über vier Jahrzehnte kannten. Im Gegensatz zu Erkes hatte Wedemeyer kaum direkten Zugriff auf die Sammlungen des Völkerkundemuseums, aber seine Perspektive darauf zu erfahren wäre sehr reizvoll.

wurde Erkes zum neuen Leiter des *Ostasiatischen Institutes*, das in ein Ordinariat umgewandelt wurde. Wedemeyer unterrichtete mit Erkes' Einverständnis bis zu seinem Tod im Alter von 83 Jahren weiter. Daher ist anzunehmen, dass Wedemeyer auch in der Zeit von Erkes' Zwangsentlassung zwischen 1933 und 1945 zu diesem gehalten hat, andernfalls wäre er in den frühen DDR-Jahren wohl kaum weiter für die Lehre verpflichtet worden.

5.e) *Erkes' Chinaforschung und Chinapolitik in der DDR*

Mit einem 1947 erschienenen Bändchen *China und Europa* hat Erkes sich in seiner Haltung auch politisch den neuen Verhältnissen angepasst. Laut Nentwig postuliert er darin eine „Synthese aus Konfuzianismus und Marxismus, aus chinesischer Nationalkultur und westlicher Wissenschaft und Technik im Sozialismus“. ²⁸² Erkes habe zahlreiche Sinologen für die DDR ausgebildet, die von der Regierung wegen politischer Kontakte benötigt wurden.

Zu Erkes' Schülern, ihm wohl auch ideologisch nah, zählt Walter Böttger (1925-1975), ²⁸³ der auf Erkes' Vorschlag ab 1956 am Völkerkundemuseum als Kustos tätig war, unter dem damaligen Direktor Hans Damm. Böttger sei nach Nentwigs Auffassung „wie Erkes – ein standfester Anhänger der chinesischen Kultur“ gewesen, obwohl er im Gegensatz zu Erkes das Land aus Gründen des mittlerweile verschärften Klimas zwischen den beiden Ländern nie haben bereisen können. Sein Hauptwerk *Kultur im alten China*, konnte 1977 nur posthum erscheinen, und das allein aufgrund des großen Engagements von Rolf Schwarzer, der bis vor wenigen Jahren am Haus als Sammlungskonservator tätig war. ²⁸⁴

5.f) *Perspektive auf Japan im Jubiläumsband über Nentwig hinaus*

Neben Nentwigs Beitrag sind im Band keine Beiträge zu den japanischen Sammlungen und ihrer Geschichte zu finden. Durch seinen Text ist die lange Tradition der Sinologen am Haus, die alle, auch aus politischen Gründen, von einer intensiveren Beschäftigung mit Japan absehen, von Erkes über Böttger bis Nentwig benannt. Bis auf wenige Texte Bött-

²⁸² Ob diese neue Ideologie, die wohl das China-Bild in der DDR nicht unwesentlich beeinflusst, möglicherweise sogar in die Volksrepublik China zurückgewirkt hat, auch frühe Meiji-Ideologien, wie *bunmei-kaika* oder *wakon-yōsai*, zitiert oder deren Muster ähnlich ist, da die, bei den Tokugawa starke, neokonfuzianische Ethik auch die Führer der Meiji-Restauration noch in ihrer Kindheit, Jugend und Erziehung geprägt haben dürfte, bliebe zu untersuchen.

²⁸³ Böttger war auch Schüler von André Wedemeyer, dürfte seine Japankenntnisse von ihm haben. Vielleicht konsultierte Böttger Wedemeyer am Museum.

²⁸⁴ Schwarzer kennt die ostasiatischen Sammlungen sehr genau. Im persönlichen Gespräch berichtete er von seinem Wunsch Sinologie zu studieren. Das sei ihm vom Direktorium nicht genehmigt worden. Diese Genehmigung war notwendig, um in der DDR einen der raren Studienplätze zu bekommen, auch im Fernstudium oder neben dem eigentlichen Brotberuf. Die, noch heute nachwirkende im Vergleich zu anderen Häusern äußerst, anachronistische Teilung der Arbeitsebenen in geisteswissenschaftliche Kustoden und museologisch-praktisch tätige Sammlungskonservatoren erhielt in der DDR eine starke Aufladung, die aber den individuellen Biographien und Fähigkeiten der Mitarbeiter nicht entsprach. So sind einige der „Kopfstellen“ (Kuratoren) bis heute durch ideologisch, politisch begründete Berufungen besetzt, dazu zählen auch nach 1990 eingestellte Mitarbeiter. Auf anderen Stellen sind Mitarbeiter tätig, die einer DDR-Bohème, einer Gegenkultur zuzurechnen sind, wie sie in mehreren Ausstellungen in Berlin und Leipzig bereits ausführlich als konstituierende beschrieben wurde. Das Fazit einer Ausstellung lautete: Es konnte in der DDR vorkommen, dass eine Brigade von Friedhofsarbeitern einen höheren IQ hatte als ein Seminar an der Universität...

gers haben sich alle drei kaum durch Bearbeitungen der Sammlungen selbst, auch der nichtjapanischen, in ihrem Bereich hervor getan. Das Ausbleiben relevanter Publikationen, Ausstellungen und Sammlungserweiterungen zwischen 1906 und 2006 im Bereich der japanischen Sammlungen mit diesen Informationen hinreichend menschlich zu erklären.

Wurde in der Schrift zum 100. Jubiläums des Hauses noch breit über die Geschichte und Struktur der Klemm-Sammlung berichtet, die teilweise bis ins Jahr 1824 datiert und damit den Anspruch des Hauses, das älteste bürgerliche Völkerkundemuseum in Deutschland zu sein begründet, so wird 2009, zum 140. Jubiläum diese, auch zum Verständnis von Obst und seiner Erwerbspolitik, wichtige Epoche von den Autoren ausgeklammert.

5.g) *Afrikanisten als Chronisten eines ‚culturhistorischen Museums‘*

Alle Autoren des Bandes von 2009 gehören anderen Generationen an als die Mitarbeiter über 40 Jahre zuvor, wenige kannten die damaligen Mitarbeiter noch. Die Verschiebung der Perspektiven des Hauses stärker noch zu Afrika, Ozeanien, den Amerikas lässt sich belegen. Während Afrikanist Blesse in seinen Beiträgen die Raum- und Strukturgeschichte des Museums auch im Spannungsfeld zu den Nachbarmuseen und Institutionen nachzeichnet (Blesse 2009) und eine Chronik des Hauses vorlegt, die einer 1994 vorgelegten Schrift folgt, setzt Afrikanistin Seige einen Fokus auf die Sammlungserwerbungen.

Seige referiert Aufbau und Strategie der Sammlung Klemms, deren mehr als 300-seitiger Katalog, nach Übernahme der Sammlung nach Leipzig, auch die Struktur in Leipzig mitbestimmte. Sie zieht eine Parallele zwischen den Aktivitäten von Obst und Klemm. Obst habe die Arbeit von Klemm weiter entwickelt und fortgeführt (Seige 2009).

Die intensive Beziehung Obsts seit der Wiener Weltausstellung 1873 zu den Siebold-Brüdern wird zwar erwähnt, weil sie in einem Museumsbericht auch benannt ist, aber weder die aus den Archivstudien zu erkennende, in einem Aufsatz d. V. bereits Ende 2008 Deimel, Seige und Blesse bekannt gemachte Vorgeschichte der Schenkung der OAG-Sammlung, noch die hier dargestellte Sachlage, findet bei Seige Erwähnung. Erwerbungen Obsts aus Afrika oder Ozeanien werden breit besprochen, dazu lagen bereits Dissertationen und Aufsätze der am Haus forschenden Mitarbeiter vor. Adolf Bastian, der Berliner Direktor des Völkerkundemuseums ²⁸⁵ wird als Förderer benannt.

²⁸⁵ Bastian war wie Obst ein Mediziner und dem Leipziger Haus als Förderer schon seit 1875 verbunden, man tauschte Doubletten und half sich aus.

Seige und Blesse,²⁸⁶ beide Afrikanisten und Verehrer des zweiten Direktors Karl Weule, fühlen sich, nach Aussagen in einem gemeinsamen Gespräch mit dem amtierenden Direktor des Hauses Deimel mit d. V. im November 2008, heute für die Geschichte des Hauses verantwortlich, als Leiterin der Sammlungen inklusive der Archive, und als Herausgeber der *Jahrbücher*.²⁸⁷

5.h) *Ausblick – Erfassung und Digitalisierung der Handschriften des Archivs*

Uta Beyer, die, bei der Identifizierung der Briefe und Handschriften aus der frühen Museumszeit, auch für diese Arbeit sehr wertvolle Unterstützung leistete, gibt mit einem kurzen Text einen Überblick über ihre Arbeit als Praktikantin im Archiv und die noch zu leistende Digitalisierungs- und Erfassungsarbeit (Beyer 2009). Ohne ihre Hilfe könnten die Mitarbeiter des Archivs die Inhalte und Kopfdaten der Briefe kaum erfassen.

5.i) *Fazit*

Es ist belegt, dass, mit der langen Fokussierung auf China durch Erkes, Böttger und Nentwig und der Stärkung der Afrika-Sammlungen, der Afrika-Forscher, am Haus durch Besetzung von Schlüsselstellen in Sammlung und Buchproduktion (von 1899 bis heute), die perspektivische Verzerrung, in der Präsentation, Publikation und Erforschung der Sammlungen des Hauses, aktiv von den genannten Akteuren, aus ihren persönlichen, fachlichen Interessen, Neigungen und Weltansichten heraus, produziert wurde.

286 Seige übernahm nach ihrer Promotion 1992 über die Kampftechnik und Waffen der *Vute* in Kamerun, die noch an der alten Fakultät der Karl-Marx-Universität verteidigt wurde, demnach als Spätprojekt der DDR-Afrika-Forschung aufzufassen ist, die Position der Sammlungs- und Archivleiterin von Blesse, der selbst nie promovierte, aber mit zahlreichen Artikeln zur Museumsgeschichte und auch zum Wirken Weules in Erscheinung trat.

287 Die Haltung gegenüber den Japansammlungen und dem OAG-Erwerb muss als quasi amtliche, als Meinung der Führung des Hauses und der Personen in den Schlüsselpositionen gekennzeichnet werden.

3. FORSCHUNGEN ZUR FRÜHEN OAG-GESCHICHTE

3.2. DIE OAG IM TENKŌ-IN IN SHIBA (1874-1878)

Christian Spang legte, neben zwei Texten über die Aufgabe des OAG-Museums im *Tenkō-in* 天光院 (2005 und 2006 erschienen), in einem Sammelband der OAG 2008, einen Beitrag über *Die Wanderjahre der OAG* in Tōkyō vor.

Am 22. März 1873 in Tōkyō gegründet, als wissenschaftliche und regierungsnahe Vereinigung, in Absetzung zum bereits zehn Jahre vorher etablierten Kaufmannsklub *Germania*, fand die *Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* erst Ende 1873 eine feste Bleibe. Diese wurde ein Gebäude, genannt *Tenkō-in* auf dem, ehemals den Tokugawa gehörenden, Tempelgelände des *Zōjōji* in *Shiba* 芝 (*Shiba-Tōshōgū* 芝東照宮). Dabei war, laut Spang, die *Meiji*-Regierung behilflich.

Der *Tenkō-in* liegt in *Shiba*, damals außerhalb des damaligen Ausländerbezirks in Tōkyō *Tsukiji* 築地,²⁸⁸ was Spang als ungewöhnlich bezeichnet. Er wurde nach einem Brand gegen 1853 neu errichtet, die Teile des neuen Gebäudes von den Tokugawa gestiftet wurden.²⁸⁹ Noch heute existiert dieser Tempel in *Shiba*, Spang entnimmt Informationen über dessen Geschichte aus der heutigen Internetseite.

Die Mönche waren, im Gegensatz zu anderen Heiligtümern in Japan, nicht aus dem Anwesen vertrieben worden. Sie fanden in der Anmietung der „ehemaligen Tokugawa-Residenz“ durch die OAG (Spang 2008: 266) ein, wohl die Mühen der neuen Zeit etwas ausgleichendes, Einkommen.²⁹⁰

288 *Tsukiji*, östlich des Tōkyōter Hauptbahnhofes, ist heute für seinen Fischmarkt berühmt, auf dem die importierten Blauflossenthunfische auktioniert werden.

289 Peter Pantzer berichtet von umfangreichen Teilen „eines buddhistischen Tempels aus Shiba [...] der sechs Shōgunen [...] als Grabstätte diente“ im Besitz der Wiener Museen (Pantzer 1989: 49). Wie Recherchen des Kurators für *Asiatische Kunst* am *Wiener Museum für Angewandte Kunst* (MAK) Johannes Wieninger ergaben, stammen diese Elemente aus der Sammlung Heinrich von Siebolds und wurden den Wiener Museen 1892 überlassen (Wieninger 1994). Mit der *Wiener Weltausstellung 1873* haben sie nichts zu tun. Erhalten seien im Museum „diverse Reliefs, Wandstücke und Schiebetüren, bemalt mit Symbolen, Tieren und Fabelwesen.“ Zwei bemalte Wandelemente (zwei *Kara-shishi* (MAK-Or 3930) von Kano Tsunenobu) datiert Wieninger auf 1710 und ordnet sie dem ehemaligen Mausoleum für *Seiyo-in Tsunashige* zu, der Sohn des 3. Shōgun, Bruder des 4. und 5., Vater des 6. Shōgun gewesen sei. Letzterer habe auf dem Anwesen der Tokugawa in *Shiba* das Mausoleum für seinen Vater errichtet. Heinrich hatte also Zugriff auf andere Gebäudeteile in *Shiba*, möglicherweise wurden sie sogar im Auftrag der Leipziger oder Wiener Museen gesammelt, verblieben dann aber in Heinrichs Sammlung selbst, die er zum Teil noch nach Leipzig geben wollte (Kreiner 1980), wohl um seine Verpflichtungen zu erfüllen. Zum Teil gab er seine Sammlung bereits 1892 nach Wien, ohne eine finanzielle Gegenleistung zu erhalten. Wieninger gibt das Jahr 1878 als Datum für den Abbruch des baufälligen Mausoleums für *Seiyo-in* in *Shiba* an (Noever 1997: 176). Auch ein Matsuda Takashi habe Teile des Mausoleums erworben und ab 1917 in einem Privatmuseum öffentlich zugänglich gemacht, das aber 1923 beim großen Erdbeben zerstört wurde. Daher seien die in Wien erhaltenen Teile wohl die einzigen, die heute vom *Seiyo-in* übrig sind.

290 Vielleicht trugen die Mönche einen Teil zur Sammlung der OAG bei, um wertvolles Kulturgut zu retten oder als Ausgleich für gewonnene Einnahmen. So könnten die, im OAG-Katalog (sh. Kapitel II.3.6) nicht näher beschriebenen, Larven von der Tokugawa-Familie in *Edo* (Tōkyō) stammen. Mit den Sammlungen der Tokugawa in *Nagoya* und am *Negoro-ji* in *Wakayama* sind heute zwei große Sammlungen bedeutender Larven bekannt. Die Leipziger Sammlung nimmt, im Verhältnis zu diesen, qualitativ, nicht quantitativ eine Schlüsselstellung ein, wie sie sonst nur in den verbliebenen Sammlungen mit Ur-Larven (*honmen*) im Besitz der Familien Kanze, Kongō, Hōshō, Umewaka, Mitsui (vormals Kongō Ukyō) und Sumitomo vorgefunden werden kann. Das betont zudem Verbindungen der Leipziger Larven zu den Konparu- und Kita-Familien, deren Ur-Larven sich, in der *Meiji*-Zeit zu großen Teilen zerstreuten, die hier in den Inschriften bereits erkennbar sind.

3.2.a) *Bibliothek und Museum als Grundsäulen der OAG-Geschichte*

Bereits mit der Gründung der OAG wurde, den Mitteilungen nach zu urteilen, neben der Einrichtung einer Bibliothek auch die eines Museums angestrebt. Wie die Sammlung dabei angelegt wurde, dazu gibt es zumindest für die ersten beiden Jahre keine Informationen, weder in Japan, noch in Leipzig selbst. Spang zitiert aus einem Sitzungsbericht Ende Januar 1874, in dem eine nächste Sitzung im Februar im, bereits mit einer Ausstellung versehenen, „Local in Shiba“ angekündigt wird. Offenbar wurde bereits, mit dem Einzug in den *Tenkō-in* im ersten Jahr der OAG, eine vorzeigbare Ausstellung zusammengetragen.

Gottfried Wagener, seit 1871 als Berater der *Meiji*-Regierung tätig (sh. Kapitel II.3.4), im Vorfeld der *Wiener Weltausstellung 1873* eng mit der kaiserlichen *Meiji*-Regierung, dann auch mit dem Ausstellungsleiter Sano Tsunetami (1823-1902),²⁹¹ verbunden als dessen *Technischer Leiter*, wird, ein Jahr nach dem Einzug in den *Tenkō-in* mit der Öffnung des ersten Museums, im Februar 1875 zum „Conservator der Sammlungen“ ernannt. Er war erst kurz zuvor aus Europa zurückgekehrt und gerade in die OAG eingetreten.

Unter Wageners Führung wurde „das Museum ... unter Berücksichtigung der Lokalitäten und der Art der Gegenstände neu geordnet“, am 23. Oktober 1875 fand eine Wiedereröffnung der neu eingerichteten Ausstellung statt. Es kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass im Zuge der Umstrukturierung der Sammlung durch Wagener Vorstudien zum, heute in Leipzig im Museumsarchiv lagernden handschriftlichen, Bestandskatalog mit seiner räumlichen Ordnung entstanden sind. Der Katalog selbst wird bei Abschluss der ordnenden Tätigkeit Wageners am Museum gegen Ende 1876 entstanden sein. Er weist auch spätere Ergänzungen auf, die noch in Japan gemacht wurden, wohl von Wageners Nachfolger Knipping (vgl. Kapitel II.3.6).

Als eine Hauptursache für die Aufgabe des Museums macht Spang die dem Gründerboom folgende Gründerkrise aus, die nach einem Anstieg der Mitgliederzahlen auf über 120, trotz hoher Mitgliedsgebühr von 24 mexikanischem Silberdollar pro Jahr, zu einem Absinken auf weniger als die Hälfte bis 1877 führte.

²⁹¹ Sano ist, mit all seinen Funktionen und Ämtern, einer der Hauptakteure der Meiji-Regierung in ihren frühen Jahren gewesen. Die Modernisierung der japanischen Industrie durch den Austausch mit dem „Westen“ ist dabei, von Seiten der Meiji-Regierung, als sein Verdienst anzusehen. Er war bereits 1867 auf der *Pariser Weltausstellung*, zu der auch Alexander von Siebold mit Tokugawa Akitake (*Mimbu-tayū*), jüngerer Bruder des Shōguns, reiste. Sano wurde wegen seiner prägenden Rolle im Vorfeld, auf und nach der Wiener Weltausstellung auch *Banpakukai-otoko* (*Expo-Mann*) genannt. Neben der durch ihn, 1877 im Seinan-Krieg durchgeführten, Gründung des japanischen *Roten Kreuzes*, das er in Europa zuerst 1867 in Paris erlebte, gehen auch die, zusammen mit Wagener realisierten, Museumsgründungen auf sein Konto. Er saß im Ältestenrat, war Finanz- und Handelsminister. Sano studierte die *Rangaku* (Hollandwissenschaften), unter anderem bei Ogata Koan in seiner Teiki-juku in Ōsaka. Dort studierte auch Fukuzawa Yukichi, Unternehmer und Gründer der Keiō-Gijyū-Daigaku. Sano spezialisierte sich auf Marine, ihren Ausbau und Strategien. Darin war er seinem Kollegen Matsukata Masayoshi (1835-1924), mehrmaliger Premierminister, auch Finanzminister und anlässlich der *Pariser Weltausstellung 1878* als Leiter des *Japanischen Pavillons* vor Ort, verwandt. Matsukata folgte Sano als Finanzminister. Sano wurde nie Premierminister. Sanos Sohn Tsuneha (1871-1956) ist Begründer der japanischen Pfadfinder. Sano Ryūichi (1889-1977), Gründer des Sano-Kunstmuseums, mag dessen jüngerer Bruder sein. Beide folgten Sano Tsunetamis Erbe, Tsuneha in Pfadfinder-Gestalt, Ryūichi als Chemiker, Unternehmer, Mäzen und Sammler.

3.2.b) Die wahre Bedeutung von Shiba (Zōjōji-Tōshōgū) für die Tokugawa

Spang erwähnt den Zōjōji nur namentlich, damit in Verbindung stehende religiöse Schulen, den Landschaftsraum und die historische Topographie klärt er in den Texten nicht.²⁹²

Bereits Tokugawa Ieyasu verlegte gegen 1590 den, zum Familientempel avancierten, Zōjōji 増上寺 auf das heutige Gelände in Shiba, das damit als Hauptsitz der Tokugawa begriffen werden kann. Dieser Schritt geht der Machtergreifung der Tokugawa und dem, damit datierten, Beginn der *Edo*-Zeit um 13 Jahre voraus. Eine schon zu Lebzeiten des Ieyasu 1601 angefertigte Plastik ist das zentrale Heiligtum (*honzon* 本尊) im mit dem Zōjōji verbundenen Tempel-Schrein Tōshōgū 東照宮.²⁹³ Der wurde gegen 1617 von Tokugawa Hidetada (regierte 1605-1623), 2. *Shōgun*, errichtet und 1625 durch den dritten Tokugawa-Shōgun Iemitsu 家光 (regierte 1623-1651)²⁹⁴ ausgebaut. Zugleich entstand hier eine Tokugawa-Residenz, eine der Residenzen in Edo, neben dem Edo-Schloss und Ueno. Ieyasu ließ sich als Gottheit Tōshōgū verehren, galt als *tōshōgū-gongen* deren Reinkarnation.

Da alle drei „Reichseiniger“ Nobunaga Oda, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu die *Sarugaku* pflegten, selbst auch *Nō* spielten, *Nō*-Akteure in einen *Bushi*-Rang erhoben,²⁹⁵ mit Reisstipendien ausstatteten, muss angenommen werden, dass sich auf dem Gelände des heutigen *Shiba-kōen* auch eine *Nō*-Bühne befunden hat., ähnlich wie im *Nishi-honganji* in *Kyōto* oder in den Residenzen der Fürsten (*daimyō*) in *Edo*.

Es wird auf, heute auf dem Gelände des *Shiba-kōen* aufgestellten, Erklärungstafeln von der räumlichen und sakralen Trennung von Tōshōgū und Zōjōji 1873 im Rahmen der *shinbutsu-bunri* berichtet.²⁹⁶ Die OAG bezog Anfang 1874 ihre Räumlichkeiten im *Tenkō-in* unmittelbar nach diesem gewaltsamen Akt sympathisierender Kräfte der *Meiji*-Restauration. Im Gegensatz zu anderen Orten des *shinbutsu-bunri*, wie *Miwa* oder *Mikuni-ga-oka*, war von Zerstörungen hier nicht die Rede, vielleicht verbot (ein letzter) Respekt vor den Tokugawa dieser drastischen Schritte, die wohl auch allen anderen drei Hauptorten der Ieyasu-Verehrung erspart blieben. So kann vermutet werden, dass die Residenz der Toku-

²⁹² Spang stand für seine Aufsätze nur ein geringer Textumfang zur Verfügung, er versuchte die frühe OAG-Historie im Überblick zu beschreiben.

²⁹³ Standorte des Tōshōgū sind u. a. *Nikkō* (*nikkō-tōshōgū* 日光東照宮), der *Ueno-Park* in *Tōkyō* und der *Kunōzan* in *Shizuoka* (*kunōzan-tōshōgū* 久能山東照宮).

²⁹⁴ In Iemitsus Regierungszeit fällt der Beginn der (relativen) Abschlüssungs-Politik Japans (*sakoku-seisaku*) und die Ausweisung westlicher Missionare, die Verfolgung japanischer Christen. Die Abschlüssung gilt mit der Stärkung *Edos* als Charakteristikum der *Edo*-Zeit. Vor allem im Süden Japans, auf *Kyūshū* und im Süden von *Honshū*, waren die christlichen Missionare erfolgreich. Aufstände drohten die noch fragile Herrschaft der Tokugawa wieder zerbröseln zu lassen.

²⁹⁵ Die Tokugawa führten zur Stabilisierung ihrer Herrschaft auch eine Ständepyramide (*shi-kō-nō-shō*) ein, an deren Spitze die Samurai (*bushi*) standen, dazu zählten auch die *Sarugaku*-Spieler in den vom *Shōgunat* (*bakufu*) anerkannten Schulen und Familien. Es folgten im Rang Handwerker, Bauern und Händler.

²⁹⁶ Heute aus der Luft betrachtet, wird eine schmale Strasse zwischen Tempel und Schrein erkennbar. Es bedarf wenig Phantasie die alte Einheit wahrzunehmen.

gawa noch weitgehend ausgestattet war, die OAG ihr Museum zu einem guten, vorerst ungewissen Teil daraus zusammen trug. Wohl im Einvernehmen mit den dort lebenden Mönchen und den der OAG gewogenen Mitgliedern der *Meiji*-Regierung. Womöglich ist alleine der Einfluss der miteinander arbeitenden Beauftragten der japanischen Regierung für die Weltausstellungen und die späteren Kaiserlichen Museen um Sano Tsunetami und Gottfried Wagener für die reiche Ausstattung der OAG-Sammlung verantwortlich gewesen.

3.2.c) Das Hügelgrab (kofun) in Shiba neben dem Tōshōgū

Die Existenz eines Hügelgrabes, genannt *Maruyama-kofun* 丸山古墳, das sich im *Shiba-kōen* neben dem Tōshōgū befindet, entging Spang. Das Hügelgrab wurde erst 1907 (*Meiji* 40) von Tsuboi Shōgorō 坪井正五郎 (1863-1913),²⁹⁷ einem in Tōkyō und England ausgebildeten Anthropologen, wiederentdeckt.²⁹⁸

Der *Tenkō-in* in *Shiba* war die erste Heimstatt der OAG, der erste und einzige Ort ihres Museums. *Shiba* war wohl gegenüber *Ueno* für die Tokugawa im kultischen und vielleicht auch ästhetischen Sinne der wichtigere Ort. *Ueno* lag in der *Edo*-Periode eher peripher, *Shiba* in gewisser räumlicher Nähe zum *Edo*-Schloss als Hauptsitz der Tokugawa.

In *Shiba* waren Hauptschrein und -tempel mit der Iyasu-Statue *tōshōgū-daigongen* räumlich und kultisch vereint. Das *kofun* neben dem *Shiba-Tōshōgū* wird in die zweite Hälfte des fünften, von einigen Forschern sogar in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts, datiert, eine den *Asuka*- und *Yamato*-Perioden ein bis zwei Jahrhunderte vorangehende Epoche. Die Tokugawa suchten nach mythischen und historisch-archäologischen Belegen einer von *Kantō* (Großraum Tōkyō) ausgehenden politischen Legitimation. Die Nähe von Hügelgräbern zu den Tōshōgū-Schreinen in *Shiba* und *Ueno* weist auf die kulturelle Genealogie hin, die von den Tokugawa konstruiert wurde, auf der ihre relativ lange, stabile Regierungsperiode auch gründete. Durch die Vermählung von Hidetadas Tochter und Iemitsus Schwester mit dem Kaiser Go-Mizu-no-o, aus der Sippe der Fujiwara, wurden auch die Blutsbande zwischen *Shōgunfamilie* und Kaiserhof gefestigt.

²⁹⁷ Tsuboi war gut mit dem Obst-Freund, dem Anatomen und Anthropologen Koganei Yoshiaki bekannt, der als Freund und Förderer des Leipziger Museums sich in Fragen der *Ainu*-Forschung seit 1886 kritisch mit Tsuboi in japanischen Fachzeitschriften auseinander setzte. Der Streit endete erst mit Tsubois frühem Tod in St. Petersburg 1913. Tsuboi gilt, zusammen mit seinem Kommilitonen an der Tōkyō-Universität Shirai Mitsutaro (1863-1932), als Begründer der Anthropologie in Japan. Er studierte drei Jahre in England und starb überraschend 1913 auf einer großen wissenschaftlichen Tagung in St. Petersburg. Shirai studierte auch in Deutschland und gilt als Begründer der Pflanzenpathologie (*shokubutsu-byōri-gaku*).

²⁹⁸ Ein, in Tōkyō privat forschender, Blog-Autor fand heraus, dass sich hinter dem Homophon *Maruyama-kofun* 丸山古墳 auch ein zweites Hügelgrab verbirgt (http://www.inoues.net/ruins/sibamaruyama_kofun.html). Es befindet sich im *Ueno-Park*, unweit des *Ueno-Tōshōgū*, nahe der Nationalmuseen von Tōkyō. Diese wurden u. a. auf dem Gelände des (teils zerstörten) Tokugawa-Tempel-Schreins *Kan'ei-ji-Tōshōgū* errichtet.

In diesem Umfeld oder in späteren, sich daraus ergebenden Beziehungen, ist ein Transfer heutiger Leipziger Larven aus *Kyōto* nach *Edo*, in der frühen bis mittleren *Edo*-Zeit, denkbar.

3.2.d) *Alte Nō-Bühnen in und aus Shiba*

Die, heute im *Yasukuni*-Schrein sich befindende, älteste *Nō*-Bühne in *Tōkyō* ²⁹⁹ ist früher in *Shiba* gewesen (Kobayashi 2005). Allerdings wurde sie dort erst 1881 errichtet und 1901 in den *Yasukuni*-Schrein verlegt. 1881 wurde auch die *Nōgaku-sha* 能楽社, neue Trägerorganisation für *Nō* und *Kyōgen*, die nun nicht mehr *Sarugaku* sondern *Nōgaku* hießen, gegründet. Iwakura soll persönlich deren Gründung und den Bau der *Nō*-Bühne in *Shiba* beauftragt haben, beschäftigt war damit ein Abteilungsleiter im *Monbushō*. ³⁰⁰

Diese Schritte Iwakuras können als Reaktion auf die materiellen und immateriellen Verluste in der Welt der *Sarugaku* in den ersten *Meiji*-Jahren gedeutet werden. Ob für den Bau der neuen Bühne in *Shiba* Teile einer alten Bühne verwendet wurden, muss vorerst unklar bleiben. Es erscheint kaum vorstellbar, dass die Tokugawa in *Shiba*, einer ihrer Hauptresidenzen in *Edo*, keine *Nō*-Bühne hatten. Viele *Daimyō* in *Edo* besaßen in ihren Villen *Nō*-Bühnen und Sammlungen von Larven und Kostümen. ³⁰¹ So übernahm Umewaka Minoru, der wichtige Akteur in der *Meiji*-Zeit und strategischer Partner von Iwakura, seine Bühne 1875 von einem *Daimyō* in *Edo*, es gibt noch andere Beispiele. Bereits 1878 wurde im *Aoyama*-Palast des *Tennō* eine *Nō*-Bühne errichtet und feierlich eingeweiht.

Kobayashi berichtet, fast beiläufig, von der Übernahme einer alten *Nō*-Bühne aus *Shiba-likura* bereits 1868 durch die Kongō-Schule in *Tōkyō*. Es sei eine alte Übungsbühne gewesen, auf der die Kongō ab 1868 regelmäßig gespielt hätten. Unter anderem Ernest Satow (1843-1929) ³⁰² gehörte zu den frühen Zuschauern dieser Aufführungen.

²⁹⁹ Diese Ehre erlangte die Bühne, da alle anderen, älteren aus der *Edo*-Zeit entweder beim Erdbeben 1923 oder im Zweiten Weltkrieg oder bei anderen Katastrophen zerstört wurden. Deutlich älter als diese ehemalige Bühne aus *Shiba* sind die auf *Miya-jima* und die im *Nishi-Honganji* in *Kyōto*, beide kurz vor der *Edo*-Zeit errichtet und trotz Renovierungen im Wesentlichen erhalten.

³⁰⁰ Shirakawa Katsufumi 白川勝文, nähere Informationen zu Lebensdaten sind vorerst nicht bekannt. Sein Name taucht aber in einer Tempelschrift auf, die im *Nichibunken* in *Kyōto* lagert. Eine Schrift die sich mit Menschen / Personen in „*Heian*“ (*Kyōto*) beschäftigt, auch der Name Ninagawa fällt dort. Shirakawa Katsufumi könnte, wie Ninagawa Noritane und Iwakura Tomomi, aus *Kyōto* stammen, aus einer gebildeten Familie kommend sich für das *Monbushō* empfohlen haben.

³⁰¹ Zudem: wie kam Iwakura darauf, gerade im *Shiba-kōen* eine Bühne zu errichten? Die Verbindung des *Nō* zu den Tokugawa, den vormaligen Hauptförderern, lag hier, wie an kaum einem anderen öffentlichen Ort aus deren ehemaligen Besitz, auf der Hand. Das Schloss wurde vom *Tennō* übernommen, brannte 1873 ab. *Ueno* war weitgehend zerstört, dort wurden Museen und Zoo errichtet. *Shiba* schien, zumindest bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, ein Ort des breiten und friedlichen Gedenkens zu sein, ähnlich wie heute vielleicht der *Meiji*-Schrein.

³⁰² Satow war tätig für die britische Gesandtschaft und trug nicht unerheblich dazu bei, die *Meiji*-Restauration durch nachrichtendienstliches Agieren zu beschleunigen. Er gründete 1872 in *Yokohama* die *Asiatic Society* mit, die auch für die OAG Modell, Rivalin und Partner war.

Das erste Nō vor dem Kaiser selbst fand 1878 statt, im *Aoyama*-Palast, weitere Vorstellungen folgten auch auf Inspektionsreisen in *Kanazawa* und sogar *Kurokawa* bei *Tsuruoka* (Kagaya 2005). Entscheidend hierbei war die Kooperation Iwakuras mit Umewaka Minoru,³⁰³ der seiner Familie so zum Aufstieg vom Rollenfach der *Tsure* (Begleiter) zum *Shite* (Protagonist) verhalf. Wäre Iwakura, als die OAG ihr erstes Domizil im *Tenkō-in* bezog, zugegen gewesen, hätte er womöglich die Überlassung von Teilen des Tokugawa-Besitzes in *Shiba* an die OAG für ihr Museum verhindert.

Kagaya weiss mindestens drei Nō-Aufführungen vor ausländischen Staatsgästen vor 1878 anzugeben. 1875 habe bei *Mitsui* in *Tōkyō* eine Nō-Aufführung stattgefunden, bei der auch Vertreter der *Tōkyō-Museen* mit anwesend gewesen seien.

3.2.e) Versammlungsstätten der OAG nach Shiba

Dem 1878 nach der Schenkung des Museums nach Leipzig aufgegebenen ersten festen Sitz im *Tenkō-in* folgten laut Spang der *Yushima-Seidō* auf dem Gelände des, heute nahe der JR-Station *Ocha-no-mizu* gelegenen, 1690 gegründeten konfuzianischen Tempel *Kōshi-byō* (Spang 2008: 169 ff.).

Die *Meiji*-Regierung war, in Gestalt des Erziehungs- und Bildungsministeriums *Monbushō*, den Deutschen wieder behilflich. Für drei Jahre konnte die OAG mietfrei dort residieren. Der ehemals vom *Shōgunat* kontrollierte Tempel wurde von der *Meiji*-Regierung in die *Shōhei-gakko* umgewandelt, die später auch in der heutigen *Universität Tōkyō* aufging.

Die OAG musste nach drei Jahren das Gelände verlassen und kam direkt bei der deutschen Gesandtschaft unter. Spang konnte, in den Selbstaussagen der OAG, keine Gründe dafür vernehmen, vermutet einen Interessenkonflikt mit der 1880 im *Yushima-Seidō* etablierten *Konfuzius-Gesellschaft*, an der Iwakura Tomomi federführend beteiligt war und als deren erster Vorsitzender der kaiserliche Prinz Arisugawa-nomiya Taruhito Shinnō (1835-1895) fungierte.

Im *Yushima-Seidō* fand 1872 bereits das *Hakurankai* statt, Spang verknüpft diese Fakten in seinem Artikel³⁰⁴ nicht. Das *Hakurankai* war eine temporäre Ausstellung von japanischen Kulturschätzen aus fast allen Landesteilen, die zur Vorbereitung für die Wiener Weltausstellung und der Gründung der *Kaiserlichen Museen* diente: Handel und Bildung gingen administrativ Hand in Hand. Wagener war an beiden Ausstellungen beteiligt, daher lag es für die *Meiji*-Regierung nahe, seinen „Freunden von der OAG“ Platz anzubieten.

³⁰³ Umewaka Minorus umfangreiche Tagebücher wurden kürzlich publiziert und geben Einblicke in seinen Kampf um Erhalt und Fortführung der *Sarugaku* als Nō.

³⁰⁴ Das gilt auch für seinen Text über die *Frühgeschichte der OAG von der Gründungszeit bis zur Eintragung als japanischer Verein 1904* (NOAG 2006).

Das *Hakurankai* war sehr erfolgreich: der Besucherzustrom war so stark, dass die Ausstellung verlängert wurde. Mit der Ausstellung wurde eine Auswahl für Wien getroffen, die Strategie der Präsentation in Wien gesetzt. Gottfried Wagener trat, neben Heinrich und Alexander von Siebold,³⁰⁵ für Wien 1873 in den „auswärtigen Dienst“ der Japaner.

Heinrich³⁰⁶ wurde, wie zuvor schon Alexander³⁰⁷ für die Reise des *Shōgun*-Bruders Tokugawa Akitake zur Pariser Weltausstellung 1867, direkt von der kaiserlichen *Meiji*-Regierung beauftragt.

3.2.f) Möglicher Groll der Japaner auf die OAG und Konsequenzen

Obwohl vorerst Belege fehlen, mag nicht auszuschliessen sein, dass die OAG 1878 in den Augen der Japaner Ansehen verlor durch die Abgabe der Museumssammlung aus finanziellen Gründen vor dem Umzug in den *Yushima-Seidō*.

Zumindest belegt die Neugründung einer *Konfuzius-Gesellschaft* mit sehr enger Anbindung an Kaiser und *Meiji*-Regierung, in Quasi-Nachfolge des durch die Tokugawa gegründeten *Konfuzius-Tempels*, die politisch-kulturelle Wende zwischen der frühen *Meiji*-Zeit bis 1878 und den späteren Dekaden, die, statt einem Bruch mit dem Tokugawa-Regime und seiner Kultur, eine Fortführung der kulturellen Strukturen unter anderer politischer Herrschaft in einem westlich beeinflussten System anstrebte. Wurden in den ersten Jahren der Öffnung Japans und in der Frühzeit der *Meiji*-Restauration noch massiv synkretistische Schreins-Tempel in Schreine und Tempel getrennt, kulturelle Erzeugnisse der *Edo*-Zeit und älterer Perioden auf den Kunstmärkten der westlichen Welt verschleudert, begann nun stärker die Hinwendung zur eigenen Kultur, den eigenen Werten, gemäß der *Meiji*-Parole *wakon-yōsai* 和魂洋才- *Japanischer Geist – Westliches Lernen*.

305 Die Siebold-Söhne waren zu dieser Zeit beide in Japan. Wobei Heinrich bereits Anfang 1872 von Sanjō Sanetomi für die Teilnahme an der Wiener Weltausstellung verpflichtet wurde. Die Zusage Japans erfolgte kurz zuvor auf Wunsch der Österreicher. Sanjō leitete von 1871-1885 den mehrfach umgebildeten Regierungsrat (*Dajō-kan*) als *Dajō-daijin*. Der *Dajō-kan* ging den japanischen Kabinetten (ab 1885) voran. Sanjō war faktisch die Exekutive in Vertretung des jungen *Meiji*-Kaisers, eine Art „Ersatz-*Shōgun*“, der Oberbefehlshaber der Truppen und zugleich sein Berater.

306 Heinrich wurde Anfang 1874, nach der Wiener Weltausstellung, als Beauftragter des Leipziger Museums verpflichtet, blieb Jahrzehnte in dieser Position, wie die Jahresberichte des Leipziger Museums verraten. In Vorbereitung auf Wien soll er schon für die Ausstellung im *Yushima-Seidō* 1872 mit Ninagawa zusammen gearbeitet haben. Obst erwähnt im Jahresbericht von 1876 kurz die Sammlungen für Japan, wobei Heinrich wohl als Übersetzer und Vermittler in *Tōkyō* wirkte.

307 Offenbar war die Expertise der beiden, der Ruhm und Glanz aber auch Respekt vor ihrem Vater so groß, dass besonders Alexander in seinen Diensten problemlos die Wende vom *Bakufu* zur *Meiji*-Regierung überstehen konnte. Auch Sano, Matsutaka und Yamataka gingen problemlos hinüber. Die Siebold-Söhne sprachen offenbar gut genug Japanisch. Akitake wurde auch nicht verbannt oder anderweitig bestraft, sondern war von 1869-71 sogar Gouverneur von Mito.

3.2.g) *Interim in der deutschen Residenz und der Weg zum eigenen OAG-Haus*

1881 folgte dem Verlassen des *Yushima-Seidō* ein Interim in der Residenz der deutschen Gesandtschaft, „auf deutschem Boden“. Diese Phase wurde auf Initiative des damaligen OAG-Vorsitzenden und amtierenden Ministerresidenten Karl von Eisendecker eingeleitet. Zuvor wurde eigens aus Berlin die Erlaubnis eingeholt, einen Raum der Residenz mit der Bibliothek der OAG einzurichten. 1881 wurde auch die *Nō-Gesellschaft* durch Iwakura gegründet und eine neue Nō-Bühne im *Shiba-kōen* errichtet. Das kann als deutlicher Akt der Restaurierung der Tokugawa-Kultur im Dienste des *Meiji-Tennō* interpretiert werden.

Im Herbst 1882, nach Eisendeckers Abberufung nach Washington, wurde für kurze Zeit dessen Stellvertreter, Legationssekretär Freiherr von Zedtwitz, OAG-Vorsitzender. Den Vorsitz gab er wieder ab, als Graf Otto von Dönhoff (1835-1904) neuer Ministerresident wurde. Dönhoff allerdings wurde nicht OAG-Vorsitzender, vielmehr übernahm Gottfried Wagener, der Chemiker und ehemalige Kustos der OAG-Sammlung bis 1886 den OAG-Vorsitz. Spang belegt, dass von Zedtwitz nicht freiwillig den Vorsitz abgab. Vielmehr wurde er hinter den Kulissen durch von Dönhoff dazu gedrängt, der seinerseits aber selbst keine Ambitionen auf dieses Amt hatte. Nach Spangs Auffassung vertiefte das die Kluft zwischen der deutschen Residenz und der OAG so weit, dass ein baldiger Auszug der OAG von dort bereits absehbar war. Da Wagener als sehr beschäftigt gelten kann, wird er dieses Amt des Vorsitzenden kaum ohne Not angenommen haben.

Spang verweist an dieser Stelle darauf, dass die OAG-Vorsitzenden in der Frühzeit der Gesellschaft nicht, wie bislang oft angenommen, mit dem jeweiligen Ministerresidenten identisch waren (Spang 2008: 273). Auch nicht in der Notlage einer Abwesenheit, wie noch Kurt Meißner (1885-1976) notierte, laut Spang der beste Kenner der OAG-Vorsitzenden in der Geschichte der Gesellschaft und Autor einer entsprechenden internen Chronik. Neben Wagener waren zuvor schon die Mediziner Dr. Leopold Müller (1875/76) und Dr. W. Dönitz (1877/78) als Vorsitzende der OAG, unabhängig von der deutschen Gesandtschaft, tätig. Karl von Eisendecker war während seiner langen Gesandtschaft von 1875-1882 in zwei Perioden (1876/77 und 1878-1882) OAG-Vorsitzender,³⁰⁸ da laut Spang die Gründungssatzung in § 21 einen Verbleib im Amt für nur zwei Jahre in Folge vorschrieb.

308 Eisendecker war von April 1878 bis Mai 1879 in Deutschland (Pantzer 2007: 442), er wurde dabei vor allem von Dönitz als Sitzungsleiter vertreten.

3.2.h) *Ein Tempel in Ueno als weiteres Interim*

Auf die deutsche Residenz folgte von Winter 1883/84 bis Sommer 1885, erneut auf Vermittlung der *Meiji*-Regierung, eine Unterkunft in einem Tempel *Shiken-ji* oder *Shiken-dera* in *Ueno*. Spang prüfte diese bisher unkritisch übernommenen Angaben und lokalisierte eine gut zwei Kilometer nordwestlich des heutigen, erst 1883 eröffneten, Bahnhofs *Ueno* gelegene Tempelgruppe *Seiken-dera*, nahe des U-Bahnhofs *Hon-Komagome*. Auf dem Gelände habe sich seit 1871 eine Schule der buddhistischen *Tendai-shū* befunden, die vom Innenministerium im Mai 1885 in die Schule *Tendai Tōbu Gakkō* umgewandelt wurde.

Diese Umwandlung falle zeitlich mit der Aufforderung der *Meiji*-Regierung zusammen, das Gelände wieder zu verlassen, daher habe die OAG hier wohl zuvor residiert. Eigentlich war der OAG von der japanischen Regierung ein längerer Verbleib auf dem Gelände zugesichert worden.

3.2.i) *Der Hauskauf*

Die bessere finanzielle Situation und die neue räumliche Not veranlassten die OAG den Erwerb eines eigenen Hauses zu planen. Dazu war ein enger Kontakt zur japanischen Regierung nötig. Der im Sommer 1885 der OAG endlich beigetretene Ministerresident von Dönhoff setzte seine Kontakte zum Außenminister Inoue Kaoru (1835-1915) ein, so dass der Hauskauf schnell gelang.

Mit Prof. Dr. Wada Tsunashirō 和田維四郎³⁰⁹ wurde das erste japanische Mitglied der OAG aufgenommen, über ihn wurde der Kauf abgewickelt. Allerdings wurde, mutmaßlich auf Druck der japanischen Regierung, der politisch nicht zu akzeptierende Zustand von ausländischem Besitz außerhalb des dafür zugelassenen Bereiches³¹⁰ insofern „entschärft“, als das Haus sogleich an das japanische Außenministerium zum Kaufpreis (Mex. \$ 2.300) verkauft und von diesem an die OAG für 92 Mex. \$ Jahresmiete vermietet wurde.

Spang zitiert ein Schreiben Dönhoffs an das *Auswärtige Amt* in Berlin, in dem der vollzogene Kauf durch die Japaner und die Vermietung an die OAG auf unbestimmte Zeit sehr positiv in Bezug auf die Rolle des japanischen Außenministers dargestellt wird. Er vermerkt zugleich Gegenpositionen in der OAG wie die von Gottfried Wagener, der auf einer Sitzung am 26. Mai 1886 der OAG die Bildung von Rücklagen empfahl. Um, im Falle

³⁰⁹ Wada Tsunashirō (1856-1920) war ein prominenter Mineraloge und Professor an der *Kaiserlichen Universität Tōkyō*. Er leitete seit 1878 das, von der japanischen Regierung gegründete, Mineralogische Institut in Tōkyō, die Bergwerksbehörde und die staatliche Eisenhüttenaufsicht. Wada war selbst nicht in Deutschland, wurde aber entscheidend durch die in Japan lehrenden Deutschen Karl Schenk und Edmund Naumann geprägt.

³¹⁰ Die neue Niederlassung der OAG befand sich im Stadtteil *Kanda*, heutige Adresse: *Bunkyo-ku, Jimbo-chō 3-25*.

einer Gesetzesänderung, die den Hausbesitz für Ausländer außerhalb der dafür vorgesehenen Bezirke erlaube, einen Kauf dennoch vorzunehmen können.

Wie von Wagener bereits vorausgeahnt – er lebte immerhin seit Mai 1868 in Japan und schätzte die Wankelmütigkeit der japanischen *Meiji*-Regierungen, deren Vertreter ihm größtenteils persönlich bekannt waren, sehr richtig ein – kündigte schon die 1888/89 um Premier Kuroda und Außenminister Ōkuma gebildete neue Regierung den als „unkündbar“ vereinbarten Mietvertrag mit der OAG. Allerdings wurde gestattet, dass Wada das Gebäude, wie ursprünglich gedacht, für die Gesellschaft zurück erwerben konnte. Eine entsprechende Sammlung in der Gesellschaft hatte großen Erfolg.

Bereits zu Zeiten der Anmietung investierte die OAG in den Ausbau ihres Gebäudes und setzte diesen Kurs auch nach dem Kauf fort. Dabei wurde bis 1891 eine Summe investiert, die den Kaufpreis bereits aufwog und entsprechend zu einem Neubau im alten Gebäude geführt hatte. Die Gesellschaft habe nach 1891 ihre Mitgliedseinnahmen deutlich stabilisiert. Damit konnte sie, im Gegensatz zu den ersten fünf Jahren, die zur Aufgabe des so wertvollen Museums führten, wieder aus eigener Kraft ihre Geschicke lenken.

3.3. *FORSCHUNGEN ZUM OAG-MUSEUM*

In den *Randnotizen des Geschichtsausschusses der OAG*, den Christian Spang damals leitete, erschien 2005 ein Text unter dem Titel *Das gescheiterte Museumsprojekt Leipzig und Berlin* (Spang 2005). Darin führt Spang einleitend die bekannte Schenkung der ehemaligen OAG-Sammlung an das Leipziger Museums 1878 an, die auf Antrag Erwin Bälz beschlossen worden sein soll. Begründet wurde diese Schenkung mit der Einrichtung eigener Museen in *Ueno* durch den japanischen Staat und die finanzielle Krise der OAG, die durch die hohen „Beschaffungs-, Lagerungs- und Unterhaltungskosten“ entstanden sei. Nachdem Spang die Mitteilungen der OAG von 1902 zitierte, bemüht er einen als kryptisch angesehenen Halbsatz aus einer Publikation von Carl von Weegmann zur Geschichte der OAG, die 1982 erschien. Darin wird erwähnt, dass man über die Tatsache der Schenkung der Museumssammlung nach Leipzig „in Berlin nicht sehr erfreut war“ (Spang 2005 : 32).

Reichskanzler Bismarck sei damit wohl nicht gemeint, mutmaßt Spang, obwohl Bismarck den 1878 amtierenden deutschen Gesandten Karl von Eisendecher gut kannte und persönlich (be-) förderte, wie die Publikation über Eisendecher belegt (Saaler 2007).

Alle Berichte Eisendechers aus Japan mussten zum Reichskanzler Bismarck selbst weitergeleitet werden. Insofern erscheint Spangs Ironie fehl am Platze. Er vertritt im folgenden die Ansicht, dass die Hintergründe der Verstimmung unter den „sprichwörtlichen

(OAG-) Teppich gekehrt“ würden, wie auch das Schweigen über diese Umstände der Schenkung in einer, schon 1923 durch die OAG zu ihrem 50. Jubiläum herausgegeben, Schrift bewiese, in der die Schenkung nach Leipzig zur Lösung der Finanzprobleme erklärt wird.

Mit Hilfe einer, in den *Mitteilungen* von 1902 verspätet abgedruckten, aber schon 1898 von Ludwig Riess, einem Professoren für westliche Geschichte an der *Kaiserlichen Universität Tōkyō* (1887-1902), anlässlich des 25-jährigen Jubiläums der OAG gehaltenen, Rede, meint Spang die wahren Hintergründe der Berliner Verstimmung klären zu können. Schriftführer Rudolf Otto Lange (1850-1933),³¹¹ schreibt am 10. Februar 1878 an das Leipziger Museum, ob es „die Sammlung unter den angegebenen Bedingungen annehmen wolle“. Damit sei die Übernahme der Transportkosten durch das Leipziger Museum gemeint. Darüber hätten sich einige OAG-Mitglieder sehr gesorgt, laut Spang hätte sich der Konsul Michael Martin Bair sogar bereit erklärt, einen Teil der Kosten zu übernehmen.

Spang kann Bair offenbar nicht zuordnen. Bair ist Inhaber der Handels- und Speditionsfirma *Ahrens & Co.*, die den Transport der OAG-Sammlung von Yokohama nach Leipzig per Schiff über London, Hamburg, dann per Zug nach Leipzig übernehmen wird.

Bair ist der wohl vermögendste Deutsche in Japan, er ist auch Jude. Sein Cousin Samuel Bing wird dank Bair prominentester Händler ostasiatischer Kunst in Paris, verkaufte unter anderem an Vincent van Gogh japanische Holzdrucke. Später wandelt Bing seinen Kunstsalon unter dem Titel *L'art nouveau* (Jugendstil) um und wird damit endgültig zum Motor und Wegbereiter des deutlich vom *Japonismus* beeinflussten *Jugendstils*.

Bair führte ab 1876 auch Erwin Bälz³¹² in Japan in die japanische Kunst ein und ermunterte ihn so zur Gründung seiner eigenen Sammlung. Diese gehört heute zum grund-

311 Der Germanist Lange wurde 1874 von der *Medizinschule* in Tōkyō als Deutschlehrer engagiert. Das kann auch als Beleg der dominanten Rolle der deutschen Sprache bei der Etablierung moderner westlicher Medizin in Japan gewertet werden. Ab 1876 wurde der Mediziner Erwin Bälz (1849-1913) dort sein Kollege. Lange wurde 1887 Professor für Japanisch am neu gegründeten *Seminar für Orientalische Sprachen* der Berliner Universität. Nach der OAG und den Vorlesungen von der Gabelentz in Leipzig ab 1878 ist das SOAS die älteste deutsche Institution der Japanforschung. Auch Karl Adolf Florenz (1865-1939), der mit seinem 1914 in Hamburg angetretenen Lehrstuhl als eigentlicher Begründer der akademischen Japanologie gilt, studierte, nach seinem Erststudium (Germanistik, vergleichende Sprachwissenschaft und Orientalische Sprachen) und der Promotion in Indologie (1885, bei Ernst Windisch), ab 1885 in Berlin bei dem Dichter und Philosophen Inoue Sonken Tetsujirō (1854-1944), der als Langes Assistent Japanisch unterrichtete. Über Inoue lernte Florenz den Literaten, Historiker und Juristen Ariga Nagao (1860-1921) kennen, den er 1888 nach Japan begleitete. Beginnend mit einer Lektorenstelle 1889 an der Kaiserlichen Universität Tōkyō über eine bereits 1891 verliehene Professur war Florenz bis 1914, dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der damit verbundenen Ausweisung, in Japan tätig. Inoue ist es auch, der Mori bei einem geselligen Abend am 27. Dezember 1885 im *Faßkeller* des berühmten Lokals *Auerbachs Keller* vorschlägt, er solle doch versuchen, den Faust von Goethe, dessen *Faßtritt-Szene* eben in diesem Keller spielt, in chinesische Verse zu übersetzen, nachdem sich die beiden zuvor ganz allgemein über Goethes Drama ausgetauscht haben (Mori 2008: 93 ff.). Zurück in Japan sollte Inoue, unter anderem als Dekan der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Kaiserlichen Universität Tōkyō, die Ideen Kants und Schopenhauers in die japanische zeitgenössische Philosophie mit einbringen. Er vertrat auch eine neue japanische, nationalistische Philosophie und avancierte zum Konstrukteur der Tennō-Ideologie.

312 Bälz lehrte nicht nur sehr nachhaltig die deutsche Medizin in Japan, gab der dortigen Kurort-Industrie mit ihren heißen Quellen neuen Schwung, er kann auch als Geburtshelfer des *Judō* gelten. Dessen japanischer Gründer war ein Schüler von Bälz und er ermunterte diesen, aus seinen *Budō*-Kampftechniken eine wettkampftaugliche, internationale Kampfsportart zu entwickeln. Bälz lebte von 1869 bis 1876 in Leipzig, promovierte und habilitierte sich hier. In späteren Jahren schrieb Bälz selbst ethnologische Texte und legte eine große Kunstsammlung an, die heute den Grundstock der Asiensammlung des Linden-Museums in Stuttgart bildet. Es kann davon ausgegangen werden, dass Bälz und Obst sich sehr gut kannten, auch wenn Quellen eines lebhaften Dialoges fehlen.

legenden Ostasien-Bestand am Stuttgarter *Linden-Museum für Völkerkunde* und einer Abteilung des Stadtmuseums in Bälz' Geburtsstadt Bietigheim-Bissingen (Germann 2006).

3.3.a) *Verständigungsprobleme zwischen Leipzig und Tōkyō?*

Die Kommunikation zwischen der OAG in Tōkyō und dem Leipziger Museums scheint sich nicht so einfach gestaltet zu haben. Bei der OAG beklagte man sich, dass „die unerwartete Schenkung in Leipzig ein so kühle Aufnahme fand, dass die Annahme nicht einmal hierher telegraphiert wurde“. Während man noch auf Nachricht aus Leipzig wartete, traf eine Nachricht aus Berlin ein, das dortige Völkerkundemuseum artikuliert großes Interesse an der Sammlung und „erwähnte sogar entsprechende Gegenleistungen“. Allerdings war Berlin zuvor gar nicht gefragt worden und da man mit Leipzig schon in Verhandlung stand, beschloss die OAG mehrheitlich, doch, wie Spang meint „unwillig“, Ende April 1878 „Leipzig den Zuschlag“ zu geben. Man erreichte „dass die Doubletten oder für das Berliner Museum hervorragend wichtige Gegenstände der Reichshauptstadt überlassen wurden“, wie die in den Mitteilungen der OAG 1902 gedruckte Rede von Riess verkündet.

Riess berichtet von einer zur Zeit der Schenkung nach Leipzig in Berlin ansässigen Gruppe, die über den „Verlauf der Sache so unzufrieden [war], dass sich die bis dahin bestehende Sektion Berlin auflöste“. Spang, der über „Größe, Aufbau und Bedeutung dieser Sektion Berlin“ auch nur spekulieren könnte, fragt nun „warum [sich] die OAG Anfang 1878 von sich aus ohne wenn und aber auf Leipzig festgelegt hatte, wenn es gleichzeitig in Berlin ein vergleichbares Museum und – anders als in Leipzig – eine wie auch immer organisierte Gruppe von OAG-Mitgliedern gab?“

Nicht einmal von einer übereilten Entscheidung kann als Entschuldigung die Rede sein, folgte doch auf den Bälz'schen Vorschlag auf der Generalversammlung vom 19.1.1878 erst noch eine außerordentliche Generalversammlung am 2. Februar 1878. Erst hier, d.h. nachdem alle Beteiligten zwei Wochen Bedenkzeit gehabt hatten, wurde die Entscheidung für Leipzig gefällt, ohne überhaupt zu wissen, ob das dortige Museum die Stiftung annehmen werde. Nach dem heutigen Kenntnisstand muß man diese verfrühte Festlegung als einen folgenschweren Fehler bezeichnen.

Möglicherweise war den damaligen Japan-Deutschen, die sich anbahnende politische Zentralisierung Deutschlands und die damit einhergehende wachsende Bedeutung Berlins als Machtzentrum des erst wenige Jahre zuvor gegründeten Deutschen Kaiserreiches noch nicht hinreichend klar geworden. Selbst wenn diese politische Naivität für viele der deutschen Kaufleute zutreffen mag, ist doch nur schwer nachvollziehbar, warum die ebenfalls vertretenen Diplomaten sich nicht hinreichend für Berlin, dem alleinigen Zentrum der politischen Außenbeziehungen stark gemacht hatten. Zugegebenermaßen zu einer anderen Zeit, nämlich nach dem Ersten Weltkrieg, setzte sich Botschafter (1920-28) Wilhelm Solf in einem Brief an das Auswärtigen Amt vom 27.1.1922 mit dieser „Weltfremdheit“ der Japan- Deutschen auseinander. Was 1922 noch galt, dürfte um so mehr auch für 1878 gegolten haben.

Spang spricht also von der Schenkung nach Leipzig als einem „folgenschweren Fehler“ und weist diesen der vermeintlichen „politischen Naivität“ der „Japan-Deutschen“ zu, denen die neue Bedeutung Berlins „noch nicht hinreichend klar geworden“ sei.

Diese Aussagen sind – auf Basis der äußerst dünnen Materiallage, die Spang sich in *Tōkyō* besorgte, gedruckte Selbstaussagen der OAG, keine Originalbriefe, da das Archiv der alten OAG nicht erhalten ist – schlicht unhaltbar. Welche Bedeutung Leipzig in der Gründerzeit hatte und welche Stellung für die Japanforschung scheint Spang nicht klar zu sein, er ist auch kein Japanologe, sondern ein in *Tōkyō* lebender deutscher Historiker. Das Schicksal der Berliner Ostasiensammlungen seit dem Zweiten Weltkrieg scheint ihm nicht bekannt zu sein.³¹³

3.3.b) Die „weltfremden Japan-Deutschen“

Als Beleg für die „Weltfremdheit“ der „Japandeutschen“ führt Spang eine, 1922 geäußerte Aussage des Botschafters Wilhelm Solf an, nach der „die Japandeutschen im allgemeinen an deutschem Geistesleben wenig Anteil [hätten] und [...] daher meist nicht die Fähigkeit eigener Stellungnahme zu den Problemen der deutschen Gegenwart [besäßen]. Leicht unterliegen sie der Macht alter, nur halb entwurzelter Vorstellungen.“

Spang meint, dieses Zitat als Beleg der „Weltfremdheit“ der Japan-Deutschen durch die ganze *Meiji*-Zeit bis in die *Taishō*-Zeit lesen zu können: „Was 1922 noch galt, dürfte um so mehr auch für 1878 gegolten haben“. Er vernachlässigt dabei, dass es in einem völlig anderen Kontext, einer anderen Zeit in Japan geäußert wurde. Der Erste Weltkrieg machte Japan und Deutschland zu Kriegsgegnern. Fast alle lange in Japan lebenden Deutschen, unter denen Karl Florenz vielleicht der prominenteste ist,³¹⁴ wurden aus Japan ausgewiesen. Andere, wie Hermann Bohner oder Fritz Rumpf, kamen aus Ostasien und sassen von 1914-19 in japanischen Internierungslagern fest. Die deutsche Gemeinde in Japan nach dem Ersten Weltkrieg konstituiert sich völlig neu. Spangs Aussage entbehrt daher, gerade was die Wendungen der *Meiji*-Jahrzehnte angeht, jeder Grundlage.³¹⁵

Die infolge der Schenkung nach Leipzig und nicht nach Berlin erfolgte „Selbstauflösung der Sektion Berlin“, und das „zumal angesichts des Umstandes, dass diese aufgrund der massiven Verstimmung der dortigen Mitglieder über die OAG-Führung in Tokyo von-statten ging“ bezeichnet Spang „als einen herben Rückschlag [in] der damals noch sehr jungen OAG-Geschichte“. Mittelfristig sei „der organisatorische Anknüpfungspunkt in

313 Über 80 % der Sammlungen wurden ein Opfer der „Beutekunst“-Kampagne der Sowjetunion und lagern noch heute vornehmlich in St. Petersburg. Die erhaltenen Teile des Berliner Völkerkundemuseums wurden Ende der 1970er Jahre nach Leipzig gegeben, von dort zu Beginn der 1990er Jahre nach Berlin...

314 Was aber auch zur Gründung der Japanologie in Hamburg 1914 führte, nachdem Florenz eine Berufung in Leipzig in letzter Minute nicht annahm, wohl, auch weil sein langjähriger dortiger Vertrauter, der Historiker Karl Lamprecht, gerade von der Universität schwer gedemütigt und isoliert wurde.

315 Spang hat sein Hauptforschungsgebiet auch nicht in der *Meiji*- sondern in der frühen *Shōwa*-Zeit im Kontext der deutsch-japanischen Zusammenarbeit, die bis zur Achse „Berlin-Rom-Tokio“ führte.

Deutschland verloren gegangen“, „trotz der offensichtlich von Anfang an vergleichsweise großen Zahl an OAG-Mitgliedern in der Reichshauptstadt“.

Spang bleibt Belege für die Zahl dieser Mitglieder schuldig, seine Auslegung des Riess-Zitates, die „zweckentsprechende Aufstellung“ der Sammlung in Leipzig sei „vor diesem Hintergrund kaum mehr als eine schwacher Trost“ ist reine Spekulation.

Die Berichte der OAG von 1878 belegen die Auflösung der Berliner OAG-Gruppe schon im Frühjahr 1878,³¹⁶ bevor die Sammlung der OAG letztlich in Leipzig ankam. Zu einer Zeit, in der Eisendecker als Ministerresident und Sonderbeauftragter der OAG von Berlin aus³¹⁷ noch zugunsten der Berliner Museen zu verhandeln suchte und dabei auch, den handgeschriebenen OAG-Katalog als Druckmittel benutzte (sh. Kapitel II.3.8.1). Die OAG-Gruppe in Berlin löste sich aus anderen Gründen auf. Der von Spang hergestellte Zusammenhang zur Entscheidung für Leipzig bleibt eine unbelegte Konstruktion.

3.3.c) *Eine starke OAG-Ortsgruppe in Leipzig im frühen 20. Jahrhundert*

Im letzten Teil seines Artikels beschäftigt sich Spang mit der Mitgliederentwicklung der OAG in Deutschland und stellt fest,

daß Leipzig (damals mit gut 500.000 Einwohnern nur knapp hinter München die viertgrößte Stadt des Kaiserreiches) hinsichtlich der dort wohnhaften OAG-Mitglieder lange Zeit keine Rolle spielt. Die Mitgliederliste des Jahres 1912 z.B. führt von 425 Mitgliedern lediglich 3 Personen mit Wohnsitz Leipzig auf. Demgegenüber wiesen Hamburg (22 Mitglieder) und vor allem Berlin (42 Mitglieder) am Vorabend des Ersten Weltkrieges die mit Abstand meisten der in Deutschland wohnenden OAG-Mitglieder auf. Immerhin fast jedes dritte in Deutschland seßhafte Mitglied und – was noch deutlicher die damalige Rolle Berlins herausstreicht – fast jedes zehnte Mitglied insgesamt war vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in der Reichshauptstadt ansässig.

Ab 1925 kam Leipzig jedoch eine herausragende Stellung innerhalb der OAG-Struktur zu. Nicht nur konnte man dort die alte OAG-Sammlung in Augenschein nehmen, sondern Prof. Dr. Siegfried und Dr. Anna Berliner hatten in der Stadt auch die von ihnen ehrenamtlich geführte Geschäftsstelle der OAG eingerichtet.

In einer 1930 erschienen Ausgabe der NOAG wird die Leipziger Geschäftsstelle der OAG dafür gelobt, dass sie „in hervorragender Weise geholfen hat, den Namen der O.A.G. in Deutschland nach der langen durch den Krieg verursachten Unterbrechung wieder zu Ehren zu bringen.“ Durch den Beitritt zahlreicher neuer Mitglieder aus dem *Deutsch-Ostasiatischen Klub Leipzig (D.O.C.)* im Herbst 1930 wurde eine *Ortsgruppe Leipzig der O.A.G.* gebildet. Sie war für einige Zeit die mitgliederstärkste überhaupt. So gab es mehr Mitglieder der OAG in Deutschland als in Japan. Was angesichts der Aussiedlungen in der Zeit des Ersten Weltkrieges, die Spang nicht erwähnt, vielleicht erklärbar ist.

³¹⁶ OAG-Schriftleiter und in diesem Fall auch Sitzungsleiter Rudolf Lange, Eisendecker war in Deutschland, berichtet bei einer Sitzung im Tenkō-in am 1. Juni 1878 vom Eingang eines Schreibens aus Berlin des „bisherigen correspondirenden Schriftführers Dr. Westpfahl“, der den „Austritt der Berliner Mitglieder“ und den Beschluss „das Berliner Secretariat eingehen zu lassen“ mitteilt. Gründe werden keine genannt (MOAG 1878, Heft 16: 271).

³¹⁷ Eisendecker war vom April 1878 bis Mai 1879 auf „Heimatururlaub“ in Deutschland (Pantzer 2007: 442), wie auch durch die OAG-Protokolle belegt ist.

Laut Spang habe die OAG mit den sogenannten *Tokyo-Briefen* auf diese Situation reagiert, auf die er im dritten Teil der *Randnotizen* einging (Spang 2006).³¹⁸

Trotz der hohen Leipziger Mitgliederzahlen wird bereits 1934 beschlossen, die 1925 in Leipzig eingerichtete Geschäftsstelle der OAG von Leipzig nach Hamburg zu verlegen. Im Jahresbericht zu 1934 hieß es dazu: „die Geschäftsstelle [...] wurde nach Hamburg verlegt, das ja für den Verkehr mit allen für Ostasien interessierten Kreisen in vieler Beziehung günstiger liegt als Leipzig.“ Zugleich sei der Vertrieb der OAG-Publikationen vom *Behrend-Verlag* in Berlin auf *Harrassowitz* in Leipzig übergegangen. Was, laut Spang, nun keine Rechtfertigung für einen Umzug nach Hamburg darstelle. Ebenso vermisst er die Erwähnung der Flucht der beiden jüdischen ehemaligen Leiter der Geschäftsstelle der OAG in Leipzig Prof. Dr. Siegfried und Dr. Anna Berliner.³¹⁹

Die Motivation zur Gründung einer deutschen Geschäftsstelle der OAG erklärt Spang nicht. Ein Auftrag dazu direkt aus Japan, evtl. in Abstimmung mit Botschafter Solf oder dem damaligen Vorsitzenden der OAG, bleibt denkbar.

Die Eheleute Berliner nahmen ihre Aktivitäten in Leipzig auf, als der zweite Direktor des Leipziger Völkermuseum, Kolonialgeograph Karl Weule gerade starb, das Museum selbst kurz vor dem Umzug in das zweite, heutige Grassimuseum stand.

318 Für den vorliegenden Sachverhalt der Leipziger OAG-Geschichte kann Spang dort und auch in folgenden Ausgaben der *Randnotizen* keine neuen Erkenntnisse vorlegen. Zwar legt er eine enge Kollaboration der OAG mit dem aufbrechendem Nationalsozialismus in dem Sinne nahe, dass den ehrenamtlich seit 1925 in Leipzig für die OAG tätigen Berliners aus Anlass der Verlegung der Geschäftsstelle nach Hamburg weder gedankt, noch besonders glaubwürdige Gründe für diesen Schritt genannt wurden. Anders als Spang vermutet, emigrierten die Berliners erst 1938 aus Deutschland und waren, wie durch Recherchen d. V. belegt ist, wenn auch unter Schikanen und deutlichen politisch motivierten Einschränkungen, bis 1937 im Arbeitsleben und im öffentlichen Leben aktiv.

319 Siegfried Berliner (1884-1961) promovierte in Göttingen als Physiker, entwickelte sich dann zum Ökonomen. Seine Publikationen beschäftigten sich mit der japanischen und chinesischen Wirtschaft, er veröffentlichte mit dem OAG-Vorsitzenden Kurt Meissner zusammen. Nach seiner Promotion 1905 lebte er ein Jahr in den USA, bevor er sich 1908 in Leipzig habilitierte. Anna Berliner (1888-1977) studierte beim berühmten „Völkerpsychologen“ Wilhelm Wundt, bei dem sie auch als erste Frau promoviert haben soll. Allerdings war Wundt nicht ihr Erstbetreuer, sondern zeichnete nur für das Zweitgutachten verantwortlich, wie Horst Gundlach nachweist. Seit 1908 war Berliner an der Leipziger Handelshochschule tätig, bevor er 1910 zusammen mit seiner Frau nach Japan gegangen sei. Peter Mantel korrigiert diese Aussage in seiner umfangreichen und 2009 erschienenen Dissertation zum Schicksal jüdischer Ökonomen im Nationalsozialismus dahingehend, dass Berliner 1910 Professor an der Handelshochschule in Leipzig wurde, doch bereits 1913 einen Ruf als Professor für Betriebswirtschaft an der Kaiserlichen Universität in Tokyo annahm. Nach einer langen Zeit in Japan sei er dann 1925 nach Leipzig zurückgekehrt, habe dort einen Lehrauftrag an der Handelshochschule übernommen, die Lebens-Versicherung *Deutscher Lloyd* mit begründet und geleitet. Der Leipziger Historiker Siegfried Hoyer, berichtet von einer Internierung Siegfried Berliners in Japan (wohl Bandō), während seine Frau Anna in die USA ausgewiesen wurde und dort in einem Hilfswerk tätig gewesen sei. Nach anderen Quellen habe sie dort auch weiter studiert. Beide verließen Deutschland gegen 1938, wobei Siegfried Berliner schon 1933 seinen Lehrauftrag an der Handelshochschule verlor. Bis 1937 konnte er, trotz einer immer stärkeren antisemitischen Stimmung, Direktor der Versicherung bleiben, bis er „im gegenseitigen Einvernehmen“ zurücktrat. Die Verlegung der OAG-Geschäftsstelle 1934 von Leipzig nach Hamburg muss als, eindeutig im antisemitischen Fahrwasser befindliche, Strategie interessierter Kräfte gewertet werden. In diesen Zusammenhang gehören auch das Arbeitsverbot für den (jüdischen) Sozialdemokraten und Sinologen Erkes ab 1933 und die 1937 erfolgte Vertreibung des Leipziger Professoren Johannes Überschaar, bis 1932 lange in Japan, wie Berliner einst interniert, und seit 1932 NSDAP-Mitglied, am erst 1932 unabhängig von der Universität gegründeten Japan-Institut, über den „Homosexuellenparagrafen“ § 175. Siegfried Berliner bekam schon 1938 in Washington eine Professur, die, nach Peter Mantel, wie folgende Anstellungen nicht besonders gut bezahlt war. Die jüdischen Deutschen wurden von den amerikanischen Behörden als „Deutsche“ argwöhnisch beäugt. Anna Berliner, die sich seit der Zeit ihres zweiten Japanaufenthaltes seit 1918 sehr intensiv mit der Teekultur Japans beschäftigte und dazu einige Bücher veröffentlichte, erhielt erst 1946 eine Hochschulstelle. Diese sichert dann beiden das Überleben. Als Psychologin kam Anna Berliner in den USA zu einigem Ruhm.

3.3.d) OAG-Stärke in Leipzig: Paradigmenwechsel am Völkerkundemuseum

Mit Weules Amtsantritt nach Obsts Tod 1906 ist eine deutlich Akzentverschiebung vom anthropologischen zum kolonialistischen Ansatz zu verzeichnen, wobei gerade Afrika als das Forschungsgebiet des Geographen Weule in den Mittelpunkt der Sammlungs- und Repräsentations-Politik rückt.³²⁰ Was sich bis heute kaum geändert hat, wie die Stellenverteilung am Haus zeigt und die Auswahl der „Hasen“-Larve der Makonde in Westafrika – die von Weule 1906 mitgebracht wurde, und sehr selten, ein Unikat sein soll – als Logo der Institution, anlässlich des 125. Jubiläums des Hauses im Jahr 1994, und Motiv einer zu diesem Anlass erschienenen deutschen Sonderbriefmarke.

Im Gegensatz zu den japanischen Larven sind die der Makonde aus Afrika, die, von Nentwig neu angeschafften, tibetischen Tsam-Larven, die javanischen, balinesischen, nordamerikanischen, sri-lankischen, afrikanischen und ozeanischen Larven breit, prächtig und raumergreifend ausgestellt.³²¹

Angesichts einer rund 100-jährigen Geschichte der „Hasenlarve“ der Makonde, die jünger ist, als das Museum selbst, im Verhältnis etwa zu der Fuchslarve aus der Gründungssammlung des Dresdener Hofbibliothekars Klemm oder der *Ko-omote Samidare-Tsuki* aus der OAG- / Tokugawa-Sammlung bleibt eine drastische Verzerrung der Perspektiven festzustellen. Kulturen dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden.

Spang schließt seinen Text mit der Erwähnung, dass der ehemalige Botschafter Solf im März 1933 in Berlin anlässlich des 60. Jahrestages der OAG in Berlin die Gründung einer eigenen Ortsgruppe anregte, „woraufhin sich – 55 Jahre nach der Selbstauflösung der erwähnten „Sektion Berlin“ – 30 Teilnehmer der Veranstaltung unmittelbar bereit erklärten, der neuen Ortsgruppe beizutreten“:

Dennoch konnte sich die OAG angesichts der etablierten „Konkurrenz“ des Seminars für Orientalische Sprachen der Universität (SOS, gegründet 1887), der Deutsch-Japanischen Gesellschaft (DJG, gegründet 1888) sowie des Japan-Instituts (gegründet 1926) auch nach der Gründung der neuen Ortsgruppe in der Hauptstadt kaum in Szene setzen. [...]

³²⁰ Jürgen Zwernemann, ehemals Direktor des Hamburger Völkerkundemuseums, führt in seiner 1994 gehaltenen Rede anlässlich des 125-jährigen Gründungsjubiläums des Leipziger Hauses Aussagen für die Dualität von Obst und Weule an (Zwernemann 1994), die historisch vor allem von Fritz Krause, dem dritten Direktor (1926-1945) und Assistenten unter beiden, stammen. Krause schreibt diese Wahrheiten im Nachruf auf Weule (Krause 1926). Weule starb, bevor der Einzug in das neue Grassimuseum erfolgte. Die Querelen um dessen Neubau sind kaum unschuldig daran, dass Weule sogar noch jünger an Jahren starb als Obst. Weule wurde einst, auf Betreiben des Afrikanisten und Förderers des Hauses Hans Meyer, 1899 von Berlin aus verpflichtet. Der Einzug in das neue Haus war gerade gelungen, die Eröffnung vorüber, das Haus in städtischer Trägerschaft, wobei die Verhandlungen sich bis 1904 hinziehen sollten. Vielleicht sind sie nicht unschuldig an Obsts Tod, der nach Unterlagen Zwernemanns am Hamburger Völkerkundemuseum (wo Obst und Weule als Kandidaten für eine Neubesetzung im Gespräch waren) als „streitsüchtig“ galt, Weule hingegen als „schwierig“. Weule profitierte von Obsts Aufbauarbeit. Die Strukturen (Haus, Trägerschaft, Organe, Publikationen, Gründungssammlungen) waren gefestigt. Die Arbeit an den Sammlungen, die Inventarisierung nach Regionen und Gruppen, die Anbindung an die universitäre Forschung war zu kurz gekommen. Hier schuf Weule neue Strukturen, setzte klare Akzente, die bis heute nachwirken.

³²¹ Bis auf die ozeanischen, die tibetischen und einige nordamerikanische sind sie im Wesentlichen sehr schlecht dokumentiert, das betrifft besonders die Bereiche der Kustoden Seige, Blesse und Grundmann. Das zeigt sich in zum Teil komplett fehlenden Beschriftungen der Objekte in Hinblick auf Datierung, Typologie, Provenienz und Funktion, die heute geltenden Standards zeitgenössischer musealer Präsentation werden damit stark unterlaufen, ebenso durch das Fehlen qualifizierter Dokumentationen und Publikationen. Der Einsatz externer Fachleute ist dabei kaum erwünscht, falls geschehen fehlen namentliche Hinweise.

Wenn es 1878 nicht zu dem eingangs erwähnten Eklat um die Schenkung der OAG-Sammlung gekommen wäre und die „Sektion Berlin“ statt sich aufzulösen in Berlin etabliert hätte, wäre die OAG im Bereich der institutionalisierten Ostasienforschung auch in Deutschland mit einem gewissen Respektabstand die älteste Organisation gewesen. Möglicherweise hätte sich unter diesen Umständen das „Subsystem Japanologie“ (Worm, 1994, S. 157ff) etwas anders entwickelt, worüber sich contrafaktisch trefflich spekulieren ließe.

Abschließend sei erwähnt, daß es gerade der am Anfang dieses Beitrags beschriebene z.T. beschönigende Umgang mit der eigenen (OAG-) Vergangenheit ist, der eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Geschichte und der „Hofberichterstattung“ der älteren offiziellen Darstellungen zur Vergangenheit der OAG nötig macht. Diese „Herausforderung“ anzunehmen, ist eines der Ziele des Ausschusses für die Geschichte der OAG (GOAG).

3.4. SPANGS PERSPEKTIVE AUF DIE OAG-GESCHICHTE – VERSUCH EINES FAZITS

Christian Spang entwickelte den in dieser und anderen Schriften auftretenden *Geschichtsauschuß der OAG*, dem neben ihm noch Sven Saaler und Harald Wippich angehören, auch als strategisches Mittel der eigenen Karriereplanung. Das ist legitim. Viele seiner Aussagen über die Geschichte der Japanologie in Deutschland, das Leipziger Museum und Leipzig entbehren aber jeder historischen Grundlage.

Leipzig ist Stätte der ersten japanischen Lehrveranstaltungen, die 1878 mit einem japanischen Grammatikkurs des Sprachforschers Hans Georg Conon von der Gabelentz (1840-1893) beginnen.³²² Gut ein Jahrzehnt vor der Tätigkeit des ehemaligen Schriftführers der OAG in Tōkyō Rudolf Lange am Berliner *Seminar für Ostasiatische Sprachen* ab 1887, das oft als Gründungsdatum der deutschen Japanologie bemüht wird.

Karl Florenz, der spätere erste ordentliche Professor für Japanologie in Hamburg, der seit 1888 in Japan lebte, dort an der *Kaiserlichen Universität Tōkyō* Germanistik unterrichtete und damit auch die deutschen Methoden der Philologie in Japan sehr verbreitete, studierte, ebenso wie der Mediziner Erwin Bälz, in Leipzig,³²³ beide promovierten hier.

Florenz baute von Japan aus eine Bibliothek mit japanischen Büchern am Institut für Universalgeschichte des Historikers Karl Lamprecht³²⁴ auf und war 1914, zum Zeitpunkt

322 Vgl. dazu die Ausführungen von Steffi Richter und Claudia Kluge (auf der Homepage des Seminars für Japanologie am Ostasiatischen Seminar der Universität Leipzig: <http://www.dup.uni-leipzig.de/~japan/cms/index.php?id=29> [Zugriff vom 7. Juni 2010]). Gabelentz gilt zugleich als Ahn der Leipziger Sinologie, die damit auch die ältesten sinologischen Lehrveranstaltungen in Deutschland belegen kann. Die Chronik des heutigen Zentrums für Sprache und Kultur Japans der Humboldt-Universität in Berlin berichtet auf der Homepage der Einrichtung allerdings von dem Orientalisten Julius Heinrich Klaproth (1783-1835), der in Sibirien 1805 schiffbrüchige Japaner traf, von denen er grundlegende Kenntnisse des Japanischen erwarb, und diese für kurze Zeit ab 1816 an der Universität Bonn unterrichtete (1810 wurde die Berliner Königliche Friedrich-Wilhelm-Universität neu gegründet), bevor er durch Vermittlung der Humboldt-Brüder nach Paris ging, wo er bis zu seinem Lebensende wirkte. 1832 habe sich der Hallenser Orientalist Wilhelm Schott (1802-1889) habilitiert und neben Türkisch, Persisch, Chinesisch, Mandschurisch, Mongolisch, Tibetisch, Finnisch, Ungarisch, Tschagatai auch Japanisch unterrichtet. Es darf vermutet werden, dass die Sprachkenntnisse Schotts und das Niveau seiner Vermittlung die der Leipziger Professoren von der Gabelentz und Windisch, bei denen Karl Florenz studierte, nicht überstiegen, wenn sie gar an sie heranreichten. So kann erst Rudolf Lange, durch langjährige Arbeit in Japan, nach seiner Rückkehr nach Deutschland und Berufung an die Berliner Universität, an der er bis 1921 tätig war, als eigentlicher Begründer einer niveaureichen Japan-Ausbildung gelten. Er konnte auf die Unterstützung japanischer Lektoren wie Inoue, ein wachsendes Umfeld in Berlin studierender Japaner, in Japan erfahrener Deutscher zurückgreifen (www2.hu-berlin.de/japanologie/?jp=Chronik 17. Juni 2010)).

323 Florenz begann sein Studium 1883, promovierte 1887 in Indologie. Er lernte den späteren bekannten Philosophen Inoue Tetsujirō kennen, ging auf dessen Vorschlag mit nach Berlin an das Seminar für Orientalische Sprachen, an dem der aus Japan zurückgekehrte Rudolf Lange 1887 neu berufen wurde. Florenz konnte unter Umständen in seiner Studentenzeit Zeuge oft das Völkerkundemuseum in Leipzig besucht haben, die Japansammlung aus dem Vorbesitz der OAG war dort schon gut fünf Jahre vor Antritt seiner Leipziger Studien präsent.

324 Der Sino-Japanologe Andre Wedemeyer war ein Schüler Lamprechts und dessen Assistent, er baute mit Hilfe von Karl Florenz die umfangreiche Japanbibliothek auf, die bis zu ihrer weitgehenden Zerstörung im Zweiten Weltkrieg Grundlage war für die Forschungen des Ostasiatischen Instituts.

seiner kriegsbedingten Ausweisung aus Japan, schon auf einen Lehrstuhl in Leipzig berufen. Bevor er sich dann, wohl auch wegen der erfolgten Schwächung Lamprechts durch die Fakultät und wegen eines guten Angebotes des, noch nicht einmal Universität seienden, Hamburger Kolonialinstitutes, für Hamburg entschied.

Karl Rathgen, ein von 1882 bis 1890 in Japan lehrender Nationalökonom, dessen nachgelassene Sammlung ebenfalls am Leipziger Museum ist, wird Florenz schon aus Japan gekannt haben, als Gründungsrektor der Hamburger Universität begleitete er auch dort Florenz' Weg.

Christian Spang hat mit seinen zwischen 2005 und 2008 erschienenen Texte zur frühen OAG-Geschichte, den Umzügen und der Aufgabe des Museums zahlreiche wichtige Hinweise geliefert, um die Eckdaten der Geschehnisse besser zu verstehen. Nach sorgsamer Prüfung der vorgetragenen Argumente, der benannten Orte, Personen und Zusammenhänge muss festgestellt werden, dass aus den referierten Fakten leider auch unbegründete Schlüsse gezogen wurden: Spang wußte offenbar nichts von der durch den Leipziger Direktoren Obst in Zusammenarbeit mit Wagener, Siebold und Sano verabredeten Sammlung in Deutschland für Japan und der daraus erwachsenden Verpflichtung der japanischen Seite Leipzig gegenüber. Ein Zusammenhang zur Sammlung der Deutschen in Japan, durch die Vermittlung genannter Personen, ein temporärer Status des OAG-Museums als Aufbewahrungs- und Aufstellungsort bis zur Einrichtung der Museen in *Tōkyō* und der Übersendung der OAG-Sammlung nach Leipzig, kam ihm nicht in den Sinn.

Seine harten Worte gegen die „Japandeutschen“ in der frühen *Meiji*-Zeit, für die er Zitate aus der *Taishō*-Zeit verwendet, zeigen den Unsinn unhistorischer Gleichsetzungen.

Eine durch zahlreiche Quellen belegte, bereits in der ersten *Meiji*-Dekade vorhandene Netzbildung um Obst, Bälz, Wagener, Sano, Tanaka, die Siebold-Söhne, Ninagawa, Watanabe, Machida, Dönitz und auch Eisendecker, die jeder für sich herausragende Gestalten ihrer Zeit waren, passt offenbar ebenso wenig in Spangs Weltbild wie die Vorstellung, dass Leipzig und sein Völkerkundemuseum den 1871 formulierten Anspruch des *Centralmuseums* ohne Größenwahn anstrebten und realisierten.

4. GOTTFRIED WAGENER - CHEMIKER UND ‚CONSERVATOR‘ DER OAG

Die biographische Literatur über den hoch begabten Mathematiker, Chemiker und Museologen Gottfried Wagener (1831-92) ist äußerst dünn bestellt. Der umfangreichste Text liegt von Katō Masanori vor und erschien als zweisprachiger Beitrag 2005 in einem Band des *Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin (JDZB)*.³²⁵ Auch Spang erweitert in einem 2006 in den *Nachrichten der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg (NOAG)* erschienenen Text den Blick etwas, unter Rückgriff auf die online verfügbaren Informationen zur Geschichte der *Tōkyō-Museen*.

4.2. WAGENERS LEBENS DATEN

Wagener kam 1831 als Sohn eines Beamten aus Hannover zur Welt, 1849 immatrikulierte er sich an der Universität Göttingen, hörte Vorlesungen bei Carl Friedrich Gauß (1777-1855) und beim Physiker Wilhelm Eduard Weber (1804-1891),³²⁶ studierte aber zwischenzeitlich auch in Berlin Mathematik, Physik, Geologie, Mechanik und Kristallographie. 1852 reichte er in Göttingen seine Promotion über das *Pothenot'sche Problem* ein, die von Gauß begutachtet und gelobt wurde. Im Anschluss war Wagener acht Jahre in Paris als Lehrer tätig, dann vier Jahre in der Schweiz in gleicher Position. Er kehrte nach Deutschland zurück und soll dort einige Jahre lang in Armut gelebt haben (Katō 2005). Auch sonst hatte Wagener oft mit schweren beruflichen Rückschlägen zu kämpfen, aus denen er sich jedoch stets retten konnte. In allen Texten bleibt ungeklärt, wieso der begabte Wagener so lange mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte eine Lebensstellung zu finden.

4.3. WAGENER AUF DEM WEG NACH JAPAN

Über einen Pariser Freund erfuhr er von dem Plan der amerikanischen Firma Russell, in *Nagasaki* eine Seifenfabrik zu eröffnen, dabei wurde Wageners Mitarbeit gebraucht. Am 15. Mai 1868³²⁷ traf Wagener in *Nagasaki* ein. Die Firma Russell stellte aber ihre Seifenproduktion bald schon wieder ein, so dass Wagener erneut arbeitslos wurde.

³²⁵ Das *Japanisch-Deutsche Zentrum in Berlin (JDZB)* brachte anlässlich eines *Deutschland-Japan-Jahres 2005/06* den von der *Japanisch-Deutschen Gesellschaft* in Tōkyō edierten, zweisprachigen Band *Brückenbauer – Pioniere des deutsch-japanischen Kulturaustauschs* heraus. Wegen zahlreicher Auslassungen an Schlüsselstellen und gelegentlicher Ungenauigkeiten in der deutschen Übertragung des Literaturübersetzers Otto Putz muss hier immer wieder auf den japanischen Originaltext von Katō im Buch zurückgegriffen werden. Er beweist nicht nur äußerste Detailkenntnis, sondern auch die glühende Verehrung eines heutigen japanischen Professoren an einer von Gottfried Wagener so maßgeblich mitbegründeten Institution.

³²⁶ Weber war sehr eng mit Gauß befreundet und konstruierte mit ihm 1833 den ersten elektromagnetischen Telegraphen, auch mit Alexander von Humboldt waren die beiden gut bekannt und kooperierten.

³²⁷ Erst im Januar war der *Meiji-Tennō* offiziell zum neuen Machthaber erklärt worden, aber die Kämpfe zwischen den Truppen des letzten *Shōguns* und denen der Südprovinzen und der neuen kaiserlichen Truppen war noch in vollem Gange. Erst im Juli wurde *Edo* in *Tōkyō* umbenannt. Wagener wurde also auch und gerade auf *Kyūshū* unmittelbarer Zeuge der politischen und mit ihr verbundenen auch der kulturellen und technologischen Revolution in Japan.

Auf Einladung der Nabeshima-Familie ³²⁸ in *Saga* reiste er im März 1870 nach *Arita*, wo er als Berater in der Porzellanherstellung tätig wurde. Nach Katō zeigte er „den einheimischen Fachkräften, dass man statt des kostspieligen aus China importierten Zaffer synthetisches Kobaltoxid benutzen konnte und statt Blattgold Glanzgold. Außerdem brachte er ihnen bei, die Öfen mit Steinkohle anstatt mit Brennholz zu befeuern.“ Wagener steuerte also fachlichen Rat bei der Verfeinerung der Glasurtechniken und bei der Kosteneffizienz bei. Durch die Abschaffung der *Daimyate* ³²⁹ kurz darauf verlor Wagener erneut seine gerade gewonnene Stellung.

4.4. NACH TŌKYŌ

Im August 1870 ging Wagener nach *Tōkyō* um an der *Südlichen Universitätsschule* (*Dai-gaku Nankō* 大学南校), einer Vorgängerin der *Universität Tōkyō*, eine Professur anzutreten. Damit ist Wagener möglicherweise der erste deutsche Professor im Japan der *Meiji*-Zeit gewesen, wenn nicht noch ein Mediziner oder Militär vor ihm als Berater oder Lehrer berufen wurde. In jedem Fall ist Wagener einer der wenigen Deutschen, die Augenzeugen der *Shinbutsu-bunri*-Periode wurden, wie Wagener dürfte sich auch Alexander von Siebold, von der gemeinsamen Zeit in Wien auf der Weltausstellung 1873 abgesehen, zwischen 1868 und 1873 vorwiegend in Japan aufgehalten haben.

1872 wird Wagener an die *Östliche Universitätsschule*, einer Vorgängerin der Medizinischen Fakultät der *Universität Tōkyō* versetzt, wo er Physik und Chemie lehrte. Katō zufolge war Wagener zwar in vielen westlichen Sprachen sehr fließend, konnte im Japanischen aber Zeit seines Lebens nur Grundkenntnisse erlangen, so dass er bei seinen vielen Lehrveranstaltungen meist auf japanische Helfer und Übersetzer angewiesen war.

328 Letzter *Daimyō* des *Saga-han* war Nabeshima Naohiro (1846-1921), der auch in Zusammenarbeit mit den *Meiji*-Regierungen eine wichtige Rolle behielt und 1884, zusammen mit einer Reihe anderer prominenter Familien, die zuvor die *Han* massgeblich regiert und das *Bakufu* unterstützt hatten, zum Fürsten ernannt wurde. Auch die Tokugawa-Familien in *Wakayama* und *Nagoya* erhielten diesen Status. Nabeshima studierte nach der Rückgabe seines Lehens an den Kaiser 1871 für lange Jahre mit zwei seiner jüngeren Brüder in England, wie Inoue und Matsukata, er gründete später eine Vorgängerinstitution der *Kokugakuin*-Universität und engagierte sich vor allem in den *Shintō*-Studien. 1880-82 war Gesandter in Rom, folgte damit in gewisser Weise Sano Tsunetami nach, der aus *Nabeshima-han* stammte. Nabeshima war auch auf der Wiener Weltausstellung 1873, vielleicht auch 1878 in Paris, präsent. Gerade sein ehemaliger *Han* dürfte mit der Porzellanindustrie um *Arita* herum weiterhin Interesse an einem Handel mit dem Westen besessen haben. Nabeshima saß im Ältestenrat und im Parlament, war Vertrauter der *Meiji*- und *Taishō-Tennō*.

329 Gemeint ist wohl die bereits im Sommer 1869 von zahlreichen *Daimyō* durchgeführte Rückgabe ihrer *Daimyate* an den *Meiji*-Kaiser, vor der eigentlichen gesetzlichen Auflösung der *Daimyate* im Jahr 1871. Diese Rückgabe wurde von den Initiatoren der *Meiji*-Restauration in den südlichen Provinzen *Chōshū* (auf *Honshū*, heute Präfektur Yamaguchi) und *Satsuma* (auf *Kyūshū*, heute Teil der Präfektur *Kagoshima*) ausgelöst, die Nabeshima-Familie als *Daimyō* der Provinz *Saga* auf *Kyūshū* konnte, als sehr eng angrenzend, nicht nachstehen. Wichtige Vertreter der *Meiji*-Regierung aus *Saga* sind Sano Tsunetami, der Sekretär der *Iwakura-Mission* und spätere Historiker Kume Kunitake (1839-1931) und der mehrmalige Innenminister, Gründer der *Waseda*-Universität und Bildungspolitiker Ōkuma Shigenobu (1838-1922).

4.5. VORBEREITUNGEN ZUR WIENER WELTAUSSTELLUNG

Im Frühjahr 1872 beschloss die neue japanische Regierung die Teilnahme an der 5. Weltausstellung in Wien.³³⁰ Das Komitee zur Vorbereitung der Weltausstellung wurde offiziell von Ōkuma Shigenobu (1838-1922) geleitet, dem amtierenden Finanzminister im ersten *Dajō-kan*-Kabinetts. Sein Stellvertreter Sano Tsunetami, im Anschluss erster Gesandter in Wien und Rom, vertrat Ōkuma in der Praxis und trat damit auch als praktischer Leiter der Delegation auf.³³¹

Wagener wurde offenbar zu dieser Zeit schon so geschätzt, dass er von der Kommission als *Technischer Leiter des Japanischen Pavillons* ausgewählt wurde. Ōkuma und Sano, die als *bushi* in Saga wohl auch der Nabeshima-Familie dienten, muss Wagener aus *Nagasaki* bekannt gewesen sein, als er für die Nabeshima tätig war. Mit dem Verlust dieser Stellung bestand, neben einer gewissen Verpflichtung, auch ein Interesse, Wagener in Anstellung für die Modernisierung Japans zu halten, für die Ōkuma und Sano gleichermaßen in ihren Positionen mit verantwortlich waren. Der bei Katō beschriebene Bruch ist vielleicht ein Kontinuität unter geänderten politische Rahmenbedingungen.

4.6. EIN ABSCHLUSS-GRUPPENPHOTO AUS WIEN ALS QUELLE

Ein Photo, das am 1. Januar 1874 noch in Wien, wohl kurz vor der (getrennten) Abreise der Gruppe, aufgenommen wurde (Pantzer 1990: 146), zeigt die Japanische Kommission der Weltausstellung versammelt: Sano Tsunetami sitzt in der Mitte des Bildes, im Bild links von ihm ist Gottfried Wagener, beide bilden damit das Zentrum. Hinter Wagener steht wohl Watanabe (Hiromoto) Kōki 渡辺洪基 (1848-1901), links von Wagener sitzt Hirayama Nari-nobu (Shigenobu) 平山成信 (1854-1929), rechts von Wagener etwas zurückgesetzt ist Hirayamas jüngerer Bruder Eisō 英三. Im Bild rechts von Sano folgen in einer Reihe Matsukata Masayoshi 松方正義 (1835-1920), als einziger neben Sano in Paradeuniform, Tanaka Yoshio 田中芳男 (1838-1916), wohl Alexander von Siebold und Machida Hisanari. Peter Pantzer machte noch den Photographen Michael Moser (hinten links) und die Tee- und Gerätehändler Matsuo Gisuke 松尾議助 (aus Saga) und Wakai Kensaburō 若井兼三郎

³³⁰ Während das vormalige Regime, das Bakufu der Tokugawa, schon 1862 in London und 1867 in Paris an den Weltausstellungen teilnahm, wurde nun die neue kaiserliche *Meiji*-Regierung direkt von den Vertretern Österreich-Ungarns als Teil der 1869 auch unter Mitarbeit Heinrich von Siebolds abgehaltenen Verhandlungen über einen Handels- und Freundschaftsvertrag um die Teilnahme gebeten. Der Ehrgeiz sich von den vormaligen Präsentationen abzusetzen und mit westlicher Technik und Ingenieurs-Kunst sowie intensiven Handelskontakten das neue Kaiserreich Japan radikal zu modernisieren, war entsprechend wach und klar.

³³¹ Mit Ōkuma, Sano, Nabeshima und Wagener war die Präfektur *Saga* sehr präsent. *Deshima* (*Dejima*), die künstliche Insel vor *Nagasaki*, über die in der *Edo*-Zeit der Handel und Austausch mit den Holländern abgewickelt wurde, liegt in *Saga*. Deren Vertreter schienen so für den Handel mit dem Westen prädestiniert.

(aus Tōkyō) ausfindig. In der hinteren Bildmitte steht der Sekretär Yamataka Nobutsura 山 高信離 (1842-1907), der später wie Watanabe mit Obst korrespondieren und wie Tanaka, Machida und Ōgai zu den Direktoren der *Tōkyō-Museen* gehören wird. Ganz links außen steht Nabeshima Naohiro, der ehemalige *Daimyō* von *Saga*, der mit seinen Brüdern gerade in England studierte, er war 1870 auch Arbeitgeber Wageners. Hinter Sano scheint Uchida Masao zu stehen, rechts von ihm Ninagawa Noritane, hinter den beiden wohl Tanaka Fujimaro, der spätere Kultusminister.

Das Photo belegt die Präsenz wichtiger Politiker und Regierungsbeamter auf der Wiener Weltausstellung, von denen Obst einige, wenn nicht alle auch persönlich kennen gelernt hat. Das könnte die engen Beziehungen zwischen 1873 und 1878 erklären und die Verbindung der Sammlungen in Deutschland und Japan, die gegenseitige Unterstützung beim Aufbau von Industrie und Museen, wie sie sich in Korrespondenz und Sammlungen abbildet.

4.7. *WAGENERS ROLLE ALS TECHNISCHER LEITER – TENRANKAI 1872*

Es war Wageners Aufgabe, die Kunstwerke und die Gegenstände des japanischen Kunsthandwerks für Wien auszuwählen. Zuvor hatte er schon die Ausstellung *Tenran-kai* 展覧会 im *Yushima-Seidō* mit vorbereitet. Sie wurde am 10. März 1872 eröffnet und ging auch der Gründung der Museen in *Tōkyō* voran.

In der Ausstellung waren vor allem japanische Kulturschätze zu sehen, ein Vorbereitungskomitee für diese Ausstellung war bereits 1871 an der *Daigaku-nankō* gebildet worden. Wagener war dort zu dieser Zeit noch tätig. Es muss davon ausgegangen werden, dass er in die Pläne zur Sicherung der japanischen Kulturschätze und ihren Einsatz als Pfand, Tausch- oder Repräsentationsobjekt im Rahmen der von der neuen japanischen Regierung so dringend erwünschten Modernisierung des Landes nach westlichen Vorbildern und Intensivierung der Handelskontakte eingeweiht war, wenn er sie nicht sogar selbst mit entworfen und als Motor mit betrieben hat.³³²

Der Arbeitskreis an der *Südlichen Universitätsschule (Daigaku-nankō)* nannte sich *Butsu-san-kai* 物産会. Das *Tōkyō Nationalmuseum*³³³ weist es als Vorgängerin des Erziehungsministeriums *Monbushō* aus, das im Juli 1871 im *Yushima-Seidō* entstand.

³³² Die prekäre Arbeitssituation in Europa und dann auch in Japan hat in Wagener wohl auch die Überlebensinstinkte geweckt, die Netzwerkbildung angeregt.

³³³ Zu diesem und allen anderen (zwölf) Abschnitten: www.tnm.jp/jp/history/01.html (-12.html) [Zugriff vom 15. März 2009]. Die ausführlichen Informationen zur Geschichte des Hauses in elf Kapiteln (mit Bildern und einer Chronik) sind nur auf Japanisch zu finden. Die fremdsprachigen Versionen in westlichen und anderen Sprachen begnügen sich mit kurzen sachlichen Informationen zur heutigen Struktur und den Modi der Benutzung. Die Chronik gibt keine Quellen an.

4.8. DIE ERSTE INDUSTRIEAUSSTELLUNG IM YUSHIMA-SEIDŌ 1871

Bereits im Oktober 1871 wurde im *Yushima-Seidō* eine Art Industrierausstellung durchgeführt, die als ein Beginn des 1877 abgespaltenen Industriemuseums gilt, das heute ebenfalls in Ueno residiert. Möglicherweise ist ein gewisser Teil der in Leipzig für Japan zusammengetragenen Sammlungen (sh. Kapitel II.3.7.8) dort, andere Objekte mögen aber auch den Kunstabteilungen des *Tōkyō-Museums* gelandet zu sein.

Wagener war 1873 mit in Wien und wird im Pavillon Japans den Kontakt zu den europäischen Kunden und Kollegen gepflegt haben, auch wenn Wageners Präsenz in Wien von Obst oder den Siebolds nicht schriftlich erwähnt wird. Ein Brief des österreichisch-ungarischen Gesandten Heinrich Calice an Ōkuma Shigenobu, Terajima Munenori und Inoue Kaoru als Vertreter der japanischen *Central Commission für die Wiener Weltausstellung* vom 24. Februar 1872 benennt bereits Wagener als einen von sechs für die Wiener tätigen Europäer (Siebold 2000: 205).³³⁴ Ähnlich wie die Siebold-Brüder war Wagener im Rahmen der Wiener Weltausstellung für beide Länder, Japan und Österreich-Ungarn, tätig. Schmidt merkt eine Tätigkeit Wageners im *Kaiseijo* an. Katō erwähnt eine Fortsetzung der Tätigkeit Wageners an der *Tōkyō Kaisei Gakkō* ab 1875, der umbenannten früheren Südlichen Universitätsschule. Vermutlich handelt es sich um Schmidts *Kaiseijo*.

4.9. DIE SCHULUNG JAPANISCHER KUNSTHANDWERKER – WAGENER ALS „REGISSEUR“

Wagener hat laut Katō nach dem Ende der Wiener Weltausstellung im November 1873 den Auftrag gehabt, 23 Mitglieder der japanischen Delegation auszuwählen, und diese mit den neuesten europäischen Technologien vertraut zu machen. Alle dafür nötigen Verhandlungen habe Wagener geführt. Zudem sei er im Anschluss durch Österreich, die Schweiz, Frankreich und Großbritannien gefahren, wo er Materialien für die Gründung eines Museums gesammelt und für wissenschaftliche Forschungen benötigte Geräte und Apparate eingekauft habe. Nach seiner Rückkehr nach Japan im Dezember 1874 habe er der Regierung umfangreiche Berichte vorgelegt. Darunter über die Gründung eines Museums in Tōkyō, eine Auswertung des *Hakuran-kai*, einen Bericht zum Aufbau der chemischen Industrie in Japan, einen zur Land- und Forstwirtschaft, einen zu Lebensmitteln und einen zur Errichtung von Fabriken.

³³⁴ Das war mehr als ein Jahr vor Beginn der Wiener Weltausstellung. Neben „Wagner, Lehrer am Kaiseijo zu Jedo“, gibt Calice „Herr E. de Bavier, Handelsmann in Yokohama“ (sh. Kapitel II.3.7.5), Heinrich von Siebold, „Herr C. Kramer, Botaniker eben daselbst“, sowie „Herr Martin Dohmen, königlich großbritannischer Vice-Consul und österreichisch-ungarischer Acting Consul in Yedo“ und „Herr P. Kempermann, Dolmetsch der kaiserlich deutschen Mission in Japan“ an.

4.10. WAGENER ALS „CONSERVATOR DER OAG-SAMMLUNG“

1875 bis 1876 war Wagener unter anderem als erster „Conservator der [OAG-]Sammlung“ (Spang 2006: 5) tätig und schrieb in dieser Zeit wohl den Bestandskatalog der OAG-Sammlung, der im Leipziger Museumsarchiv erhalten ist und später (Kapitel II.3.6) ausführlich ausgewertet wird. Der Katalog ist daher in das Frühjahr 1876 zu datieren, mit zusätzlichen Anmerkungen wohl von Erwin Knipping 1877.

In der aktuellen Dauerausstellung des Leipziger Völkermuseums sind in mehreren Vitrinen Objekte ausgestellt, die mit Wagener in Beziehung stehen. Zum einen Vasen und andere Gefäße, die mit Emaillé cloisonné³³⁵ in Verbindung stehen, darunter auch ein Mustersatz zu den einzelnen Herstellungsschritten dieses Verfahrens.³³⁶

Die *Emaillé*-Objekte stammen ebenso aus der OAG-Sammlung wie ein an „Dr. Wagener“ adressiertes Bambusröllchen, in dem wohl ein daneben ausgestellter Teelöffel für Pulvertee, *matcha*, transportiert wurde. Es ist eine nur schwer zu entziffernde Adresse in Tōkyō angegeben, möglicherweise der Arbeitsort Wageners, möglicherweise die des OAG-Museums. Der Rest einer japanischen Briefmarke ist dort auch zu erkennen.³³⁷ Dieses Objekt befindet sich in der Vitrine mit Teegeschirr.

Wagener nahm 1876 (*Meiji* 9) an der Weltausstellung in Philadelphia / USA teil, als Mitglied der Vorbereitungskommission, was laut Katō für einen Ausländer schon eine besondere Ehre darstellte im noch jungen *Meiji*-Japan.³³⁸

4.11. REGIERUNGSKRISE IM SEINAN-KRIEG 1877

Mit dem *Seinan*-Krieg 1877 beendeten fast alle Regierungsschulen ihre Aktivitäten, wohl weil die Schüler, aber auch etwa Sano zu den Waffen gerufen wurden.³³⁹ Sowohl die Wagener beschäftigende *Lehranstalt für Produktionslehre (Seisaku Gakkō)* als auch das *Amt zur Förderung der Industrie (Kangyōryō)* wurden geschlossen. Wagener verlor erneut seine Stellung und blieb sich selbst überlassen. Trotz all seiner bereits vorher geleisteten

335 Ursprünglich seit dem 13. Jahrhundert in China entwickelt und seit der *Edo*-Zeit auch von einer Familie in Japan beherrscht und tradiert.

336 Im, von Ingo Nentwig zusammengestellten, Raumtext wird auf Wagener und das von ihm in Japan mit umgebaute Emaillé-System hingewiesen, auf die Erfolge mit diesen Produkten auf der Pariser Weltausstellung 1878. Ein Zusammenhang zur OAG-Sammlung und Wageners Tätigkeit als Kurator wird nicht hergestellt.

337 Für den Hinweis auf diese Adressierung dankt d. V. Miyamoto Keizō, der anlässlich seiner, zusammen mit Ōtani Setsuko durchgeführten, Larven-Recherche am Haus (16. und 17. Februar 2009) bei einem Rundgang durch die Ausstellung dieses Detail bemerkte.

338 In den handschriftlichen Nachträgen des OAG-Kataloges im Leipziger Museumsarchiv ist ein Katalog der Philadelphia-Weltausstellung aufgeführt. Die Nachträge sind, wie im Anhang zu sehen, von einer anderen Hand eingetragen als die Hauptseiten des Kataloges. Es darf angenommen werden, dass Wagener den Katalog bis Mitte 1876, vor der Abreise nach Philadelphia, für die OAG zusammenschrieb, bevor er dann sein Amt als Kurator niederlegte.

339 Sano war vor allem mit dem Aufbau des japanischen *Roten Kreuzes* beschäftigt, das sich an das europäische anlehnte und von den Eindrücken auf der Pariser Weltausstellung zehrte. Alexander von Siebold war, als enger Mitarbeiter Sanos, für Übersetzungen und Beratung beim Aufbau des Roten Kreuzes in Japan eingebunden, weil er 1867 selbst als Begleiter der japanischen Delegation in Paris mit dabei war.

Verdienste. Dieser Umstand zeigt die Fragilität des jungen Regimes und ein anderes, von Spang oder der OAG nicht benanntes Motiv, die Sammlungen aus Japan wegzugeben. Denn seit der japanischen Kulturrevolution *Shinbutsu-bunri* waren nur wenige Jahre vergangen, der Bürgerkrieg in Japan noch immer so hautnah, dass eine sichere Prognose über die Entwicklung des *Meiji*-Systems noch lange nicht gegeben werden konnte. Der *Seinan*-Krieg brachte die Spannungen innerhalb der *Meiji*-Regierung in ihren Kernprovinzen selbst zum Ausbruch, so intensiv wie nach der *Meiji*-Restauration.

4.12. WAGENER IN KYŌTO

Wagener ging erneut nach *Kyōto*, vermutlich war die politische Situation dort stabiler als in *Tōkyō* und im Süden Japans. Bis heute gibt es sowohl in *Kyōto* als auch in *Tōkyō* Denkmäler für Wagener. Im März 1878 trat er in den Dienst der Stadt *Kyōto*, hielt an der *Medizinschule* (*igakkō*) Vorlesungen über Chemie und Physik und lehrte am *Amt für Chemie* (*Seimikyoku*) für die chemische Industrie relevante Techniken. Laut Katō soll Wagener vor allem über Keramik und Porzellan, *Emaille Cloisonné*, Glas, Seifen, alkoholfreie Erfrischungsgetränke, Legierungen und Galvanisieren doziert haben.

1879 baute er zudem eine Versuchswerkstatt für Keramik auf, die dem Amt für Chemie in *Kyōto* unterstand. Produzenten von keramischen Waren wurden dorthin eingeladen, um Experimenten beizuwohnen. Darüber hinaus habe Wagener sich weiterhin mit transparenten *Cloisonné*-Glasuren beschäftigt und klare, prachtvolle Farben entwickelt oder bekannte Rezepturen verbessert, was zur Qualitätssteigerung des *Kyōto Cloisonné* führte.

Der später berühmte Erfinder und Unternehmer Shimazu Genzō arbeitete auch in Wageners Werkstatt und wurde von diesem in der Herstellung von Geräten geschult, die in Chemie und Physik verwendet wurden. Eine von Wagener Shimazu geschenkte hölzerne Drehbank mit Fußantrieb sei noch heute im *Gedächtnismuseum der Firma Shimazu* (*Shimazu Sōgyō Kinenshiryōkan*) ausgestellt.

4.13. DIE GRÜNDUNG DER TŌKYŌTER INDUSTRIE-UNIVERSITÄT

Ein Wechsel im Gouverneursamt in *Kyōto* 1881 führte zur Privatisierung des Amtes für Chemie, woraufhin Wagener erneut seine Anstellung verlor. Er kehrte nach *Tōkyō* zurück, um an der Abteilung für Chemie der Universität *Tōkyō* den Unterricht in angewandter Chemie zu übernehmen. Er habe in dieser Zeit Formeln zur Berechnung der Bestandteile von Gläsern und Glasuren entwickelt, zugleich die Wichtigkeit praxisorientierten Unterrichts betont. Dazu reichte er Denkschriften bei der japanischen Regierung ein, so wie er

es aus seiner früheren Zusammenarbeit mit Sano im Rahmen des *Hakuran-kai* und der Wiener Weltausstellung und deren Nachbereitung gewohnt war. Die Ansprechpartner im *Monbushō* dürften ihm alle noch sehr gut bekannt gewesen sein.

Die Denkschriften Wageners führten zur Einrichtung der *Berufsschule Tōkyō* (*Tōkyō Shokkō Gakkō*) in *Asakusa Kuramae*, der Vorgängerin der heutigen *Technischen Universität Tōkyō* (*Tōkyō-kōgyō-daigaku*). Wagener ist damit also nicht nur als Ahn der modernen japanischen Chemie, vor allem im Bereich Keramik, Farben, Gläsern und Cloisonné anzusehen, sondern auch als Universitätsgründer,³⁴⁰ Urheber einer universitären Didaktik der Chemie und schließlich als Konstrukteur von Teilen der modernen japanischen Museumslandschaft. 1886 wurde der Bereich Keramik und Glas zu einem eigenständigen Fachbereich und Wagener als Professor berufen.

Katō gibt nach einer Analyse des Vorlesungsverzeichnisses von 1888 an, dass Wagener neben seiner Funktion als Leiter der Glas- und Keramikwerkstatt, auch für Unterrichtsangelegenheiten zuständig war. Er strukturierte die Curricula, war auch für die Methodik der Praktika zuständig, während sein Assistent, der Diplomingenieur Yamadera Yōma als stellvertretender Werkstattleiter für die praktischen Experimente in der Werkstatt verantwortlich zeichnete.

4.14. WAGENERS KRANKHEIT UND FRÜHER TOD

Wageners langjährige Leiden Gicht und Rheuma³⁴¹ verstärkten sich zusehends, so dass er 1890 einen einjährigen Kuraufenthalt in Deutschland antrat. Nach seiner Rückkehr nahm er als Entgegenkommen der kaiserlichen Regierung wieder seine Arbeit auf, doch seine Gesundheit blieb so angegriffen, dass er wenig später am 8. November 1892 starb. Ihm wurde posthum der Orden der aufgehenden Sonne verliehen und er wurde auf dem Friedhof in *Aoyama* begraben.

4.15. WAGENERS ERFINDUNGEN – EIGENES PORZELLAN

Katō berichtet von der Schöpfung einer eigenen Sorte Porzellan durch Wagener, das *Asahi-yaki*, von dem nur noch wenige Exemplare erhalten sind, einige aber in den Sammlungen der *Technischen Universität Tōkyō*. Die eigens für diese Entwicklung eingerichtete Versuchswerkstatt in *Akasaka Aoi-chō* in Tōkyō konnte Wagener 1885 mit Hilfe des *Ministeriums für Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel* (*Nōshōmushō*) aufbauen.

³⁴⁰ Fast alle der prägenden politischen Gestalten der Meiji-Zeit waren auch Universitätsgründer, Wagener scheint der einzige Nichtjapaner darunter zu sein.

³⁴¹ Rheuma ist zwar ein „Volksleiden“, aber auch eine Autoimmun-Erkrankung. Wageners hartes Leben manifestierte sich auch hier.

Bereits 1875 schrieb Wagener als Auswertung der Wiener Weltausstellung und der ihr nachfolgenden Reisen durch Europa einen umfangreichen Report auch an dieses Ministerium. 1887 wird die Werkstatt auf das Gelände der *Berufsschule Tōkyō* verlegt. Wagener schulte bei der Entwicklung des *Asahiyaki* mehrere japanische Ingenieure, es wurde in Unterglasur bemalt. Wagener scheint sich also an den alten chinesischen oder den Meissener Porzellanen, die in neuen Verfahren die chinesische Technik nach erfanden und variierten, orientiert zu haben.

Eine Tafel in der heutigen Dauerausstellung des Völkerkundemuseums in Leipzig berichtet von einem Preis, den eine *Emaillé cloisonné*-Vase auf der Pariser Weltausstellung 1878 erhielt, die aus einer von Wagener mit aufgebauten und geschulten Manufaktur in Japan stammt. Damit waren die Erfolge seiner Aufbauarbeit auch in diesem technischen Bereich bereits innerhalb eines Jahrzehnts in Japan sicht- und spürbar.

1890 kam es durch die Kapitalinvestition des Unternehmers Asano zur Einrichtung einer separaten Manufaktur für *Asahiyaki*-Porzellan, in der vor allem Schmuckteller und dekorative Ofenkacheln hergestellt wurden. Das *Asahiyaki*-Porzellan habe auf vielen Ausstellungen Preise gewonnen, die Schmuckteller zierten die Wohnungen von hohen Beamten und wurden vom *Kaiserlichen Hofamt* als Zeichen der Anerkennung an verdiente Personen verliehen. Die Manufaktur stellte aber 1896 den Betrieb aufgrund finanzieller Schwierigkeiten ein. Neben der *Technischen Universität* seien auch in den Nationalmuseen Tōkyō und Kyōto noch wenige Exemplare des *Asahiyaki*-Porzellan erhalten.

4.16. WAGENER ALS LITERAT UND HUMORIST

Posthum, und von Katō nicht erwähnt, erschien 1907 in Leipzig das zusammen mit Curt Netto (1847-1909), einem seit 1873 in Japan tätigen Bergbauingenieur, herausgegebene und reich illustrierte Werk *Humor in Japan*. Darin gedenkt Netto auch seinem viel zu früh verstorbenen Freund und Kollegen.³⁴²

Netto war wie Wagener ein Freund der japanischen Alltagskultur, so sorgte er auch für die Einrichtung eines noch heute bestehenden hölzernen Theaterbaus in der Minenstadt *Kosaka*.

³⁴² Netto, der 15 Jahre jünger als Wagener war, wurde aber auch nicht älter als dieser. Das Leben deutscher Chemiker und Bergbauingenieure scheint im Japan der *Meiji*-Zeit nicht so besonders gesund gewesen zu sein.

5. ZUR INSTITUTIONALISIERUNG DER TŌKYŌ-MUSEEN – EIN ZWISCHENSPIEL

Die heute (seit 2007) als eigenständige Stiftung öffentlichen Rechts geführten Nationalmuseen Japans, seit 2001 sind das neben dem Stammhaus in *Tōkyō* auch die Nationalmuseen in *Nara* und *Kyōto*, haben eine wechselvolle Geschichte der Institutionalisierung, die der des Leipziger Museums an Wendungen und Verwicklungen kaum nachsteht. Darum sollen hier in Kürze einige Schlaglichter darauf geworfen werden, die neuralgische Punkte benennen, um das Verständnis der Grundlagen der deutsch-japanischen Museumszusammenarbeit zu erhellen.³⁴³

5.2. DIE MUSEUMSAGENTUR – HAKUBUTSUKYOKU

Der (funktionale) Grundstein des *Tōkyō*-Museums, des heutigen *Tōkyō-kokuritsu-hakubutsukan* 東京国立博物館, wurde 1871 (Meiji 4) mit der Gründung der Museumsagentur, *hakubutsu-kyoku* 博物館, durch das *Monbushō* 文部省 gelegt. Diese Gründung und die des *Monbushō* fand im Umfeld des *Yushima-Seidō* 湯島聖堂 und der Südlichen Universitätsschule *Daigaku-nankō* statt, die, nach Angabe der *Tōkyō-Museen*, eine Vorgängerin des *Monbushō* war. Wagener war an der *Daigaku-nankō* tätig, arbeitete zugleich für die Museumsagentur und das daraus Anfang 1872 gebildete Vorbereitungskomitee für die Wiener Weltausstellung Wien *Banpaku-hakurankai* 万博博覧会 als Berater, als strukturierender Planer mit Kunstverstand.

5.3. DAS HAKUBUTSU-KAI IM YUSHIMA-SEIDŌ

1872 (Meiji 5) wurde in der Halle *Daisei-dan* auf dem Gelände des *Yushima-Seidō*, als Museum des *Monbushō*, die erste Ausstellung eröffnet. Darin wurden, in Vorbereitung auf Wien, zahlreiche alte Kunst- und Kulturschätze gesammelt, die fast aus dem ganzen Land kamen. Die auf 20 Tage konzipierte Ausstellung war so stark besucht (bis zu 3.000 pro Tag / 150.000 Besucher insgesamt),³⁴⁴ dass sie auf insgesamt 4 Monate verlängert wurde.

Die Ausstellung im *Yushima-Seidō* wird von den *Tōkyō-Museen* als Geburtsstunde der modernen Museen in Japan bezeichnet, da zum Besucheransturm und der Versammlung von Kunstschatzen der neu entstehenden „Nation Japan“ auch Innovationen, wie Glasvitrinen und gedruckte Andenken von wichtigen Objekten für die Besucher, kamen.

³⁴³ Quellen dieser Zusammenfassung sind die historische Selbstdarstellung der *Tōkyō-Museen* auf ihrer Homepage, die auch anderer Stelle in dieser Arbeit schon bemüht und zitiert wurde auf: www.tnm.jp/jp/history/01.html-12.html [Zugriffe vom 15. März 2009], und die japanische Originalfassung der biographische Skizze Gottfried Wagens von Katō Masanori im JDZB-Band „Brückenbauer“ (Katō 2006: 324 ff.).

³⁴⁴ Das entspricht einer heute sehr gut besuchten Ausstellung in mittelgrossen Städten, zum Beispiel *Neo Rauch – Begleiter* in Leipzig 2010.

Die Konstruktion moderner Museen in Japan vollzog sich. Religiöse, repräsentative Kunst wurde säkularisiert, exponiert, zum Fetisch und durch Abschirmung tabuisiert. Ein japanischer Kanon besonderer Kunstwerke aus verschiedenen Kontexten, die Bestandteile einer konsistent wirkenden Kunst- und Kulturauffassung wurden, war angelegt.

Zugleich setzte mit der Ausweitung der Medialisierung der neu in die öffentliche Aufmerksamkeit gerückten, im Museum versammelten, Kulturschätze durch deren Druck und photographische Reproduktion ein Prozess der nationalen Kanonbildung der Kulturschätze in Japan ein. Dafür stehen die Nationalmuseen in Japan, und nicht nur dort, bis heute, zusammen mit den ihnen verbundenen Forschungsinstitutionen zu nationalen Kulturschätzen, entsprechenden Leitlinien und Förderprogrammen des Trägers *Monbushō*.

Diese Medialisierung konnte auf Strukturen der *Edo*-Zeit wie die Holzdrucke im Kontext des *Kabuki* und seiner Akteure, aber auch von Epen und historischen Ereignissen zurückgreifen und setzte sich auch in Zeitschriften und Büchern breit fort.³⁴⁵

Die Vorbereitungen zur Gründung der *Tōkyō-Museen* 1871/1872, die Einrichtung der Museumsagentur und der ersten Ausstellung im *Yushima-Seidō*, sind als Reaktionen auf die *Shinbutsu-bunri*-Periode zu sehen. Auch wenn diese Zeit in der Darstellung der *Tōkyō-Museen* mit keinem Wort erwähnt wird. Der Handlungsdruck wegen der geplanten Teilnahme an der Wiener Weltausstellung, und erste Eindrücke der 1871 gestarteten, in Wien 1873 Station machenden *Iwakura-Mission*, dürften auch eine Rolle gespielt haben.

Der *Jinshin-kensa* als ein, parallel dazu von Ninagawa, Machida und einigen Photographen angefertigter, Bericht, zur Erhebung der mobilen und immobilen Kunstschätze in Japan von besonderem Rang, ist eine andere Seite der Bemühungen der Meiji-Regierung um die Bewahrung des, durch kriegerische Auseinandersetzungen bedrohten, kulturellen Erbes. Unter den zahlreichen Photos des Berichtes sind auch Aufnahmen des *Edo-Schlusses*, des *Zōjōji* in *Shiba*, des *Yushima-Seidō* und weiterer eng mit den Tokugawa in Beziehung stehender Institutionen. Der Bericht rückt deren materielles Erbe ins Zentrum.

5.4. SANO UND WAGENER ALS BERATER UND KONSTRUKTEURE DER MUSEEN

Sano lieferte mit Wagener Anfang 1875 (*Meiji* 8) einen umfangreichen Bericht zum Ablauf und den Ergebnissen der Weltausstellung ab. Die *Tōkyō-Museen* benennen ausdrücklich die beiden Schriften Wageners zur Begründung der *Tōkyō-Museen* und zur Begründung

³⁴⁵ Die neue entstehende „Nation Japan“ in der frühen *Meiji*-Zeit praktizierte schon, was Walter Benjamin viele Jahrzehnte später, in seiner negativen Verkehrung, als die Austauschbarkeit des Kunstwerkes im Zeitalter seiner technischen Reproduktion beklagen sollte, bezogen auf Film, Photographie und kopierte (hektographierte) Texte. Diese Klage lässt sich in Ansätzen im Verhältnis von Uralven (*honmen*) zu den Uralven (*utsushi*) ausmachen. Hier zeigt sich bereits, dass geistiges Eigentum und seine Reproduktion in Ostasien (Verehrung des Meisters durch Nachahmung) anders bewertet als im „Westen“ (meine Idee + Patent = mein Profit).

eines kunstgewerblichen Museums.³⁴⁶ Damit wird Wageners strukturierende Urheber-schaft, seine Rolle als Geburtshelfer, wenn nicht gar auch Vater, der Museen deutlich.

Die OAG hatte ihr erstes Quartier im *Tenkō-in* in *Shiba* bereits Anfang 1874, vor der Rückkehr Sanos und Wageners aus Europa bezogen, es handelt sich um einen parallelen Prozess, auf den Wagener, Sano oder die Siebolds wenig Einfluss hatten.

Ōkuma Shigenobu, genehmigte vielleicht als offizieller Leiter der Vorbereitungskommission der Wiener Weltausstellung, als amtierender Finanzminister offenbar nicht mit nach Wien gereist, den Einzug der deutschen OAG in den *Tenkō-in*. Vor Wageners Rückkehr 1875 wurde von der kaiserlichen Regierung wohl noch keine größere Zahl von Objekten, aus dem Bestand der Tokugawa-Familie in *Shiba*, an die Deutschen zum Aufbau ihres neuen Museums überlassen. Eine Aktivität des Regierungsrates, *Dajō-kan* Sanjo Sanetomi, der u. a. Heinrich von Siebold Anfang 1872 für die Japaner in Wien verpflichtete, in dieser Hinsicht mag auch möglich sein. Beiden Hypothesen fehlen vorerst Belege.

5.5. GRÜNDUNG DER KAISERLICHEN BIBLIOTHEK UND BEWAHREN DER KULTURSCHÄTZE

Die Chronik der *Tōkyō-Museen* verzeichnet für das Jahr 1872 (*Meiji* 5) auch die Gründung der nationalen Bibliothek, die den Museen angegliedert wurde und sich zuerst auch auf dem Gelände des *Yushima-Seidō* befand. Ihren Bestand baute sie am Beginn vornehmlich aus Schriften der Tokugawa-Familie und des *Bakufu* auf. Die Bibliothek wurde 1874 (*Meiji* 7) nach Asakusa verlegt und in *Asakusa-bunkō* umbenannt. Zu Beginn soll diese Bibliothek jährlich von rund 8.000 Lesern benutzt worden sein, etwas zur Hälfte dienstlich und privat. Der Bestand habe 140.000 historische Schriften umfasst, darunter vornehmlich handschriftliche Originale. 1881 (*Meiji* 14) zog die Bibliothek in ein neu errichtetes Gebäude im *Ueno-Park*, der neuen zentralen Anlage für die *Tōkyō-Museen*.

1872 erschien mit dem *Jinshin-kensa*, dem Untersuchungsbericht *Meiji* 5,³⁴⁷ die erste umfassende Studie zur Erfassung der Kunstschatze in Japan. Dabei wurden neben Objekten in Tempeln, Schreinen und anderswo auch alte Gebäude mit erfasst. Eine juristische Grundlage zum Schutz der Kulturschatze wurde im Jahr 1871 (*Meiji* 4) vom *Mon-*

346 Die Titel der beiden Texte Wageners lauten, nach Angaben der *Tōkyō-Museen* (www.tnm.jp/jp/history/02.html [Zugriff vom 29.9.2010]): *Bericht zur Gründung der Tōkyō-Museen* [*Tōkyō-hakubutsukan-sōritsu-no-hōkoku* 「東京博物館創立の報告」] und Bericht über das Museum ausgewählten Kunstgewerbes [*Geijutsu-hyaku-kōjō-bijutsu-hakubutsukan-ni-tsuite-no-hōkoku* 「芸術百工上美術博物館ニ付イテノ報告」].

347 *Jinshin* 壬申 ist die Jahresbezeichnung von *Meiji* 5 (1872) im chinesischen (daoistischen) Kalender, der in einer Kombination von zehn Himmelsstämmen (hier Wasser und *Yang*), die wiederum eine Kombination von fünf Wandlungsphasen und *Ying* / *Yang* sind, und 12 Tierkreiszeichen (hier Affe) insgesamt 60 verschiedene Varianten zulässt. *Meiji* 5 ist also das Jahr des Wasser-Affen, so auch in China selbst, an dem Japan sich in diesem Fall noch immer orientierte.

bushō mit einem Gesetz gelegt. Dieses schuf Arbeitsgrundlagen für die *Museumsagentur* und die Museumsgründungen, als Strategien zur Bewahrung nach *Shinbutsu-bunri*.

Der *Jinshin-kensa* gilt den *Tōkyō-Museen* als erster nationaler Bericht zum Schutz der Kulturgütern des modernen Japan. Quellen waren Berichte von Priestern der Schreine und Tempel, zu deren Einsendung aufgefordert wurde, und über 4 Monate durchgeführte Reisen der Vertreter der *Museumsagentur*, des *Monbushō* und des Vorbereitungskomitees für Wien. Verantwortlich waren Ninagawa Noritane,³⁴⁸ Uchida Masao 内田正雄,³⁴⁹ Tanaka Yoshio und Machida Hisanari. Ninagawa und Uchida fungierten als Kunsthistoriker, Uchida und Machida als Vertreter des *Monbushō* und Tanaka für die *Museumsagentur*. Darunter waren auch Photographen, wie Yokoyama, die unbewegliche Kunstwerke, auch Architektur dokumentierten. Ninagawa und Uchida erlebten, wegen ihrer schlechten Gesundheit, die Phase der Etablierung der, von ihnen mitbegründeten, Institutionen nicht mehr.

Im *Shōsō-in* des *Daitō-ji* in Nara fand im August 1872 eine Auswertungstagung statt, der eine Öffnung dieser Schatzkammer und ihre eingehende Untersuchung folgte. Der *Shōsō-in* war von den Priestern und Mönchen des *Tōji* seit der *Tenpō*-Ära, rund 4 Jahrzehnte zuvor, verschlossen worden. Die *Tenpō*-Krisen des *Bakufu*-Japan haben die Pries-

348 Ninagawa Noritane (1835-1882) ist, seit 1875 und bis zu seinem Tod, Fördermitglied des Leipziger Völkerkundemuseums. Seine in den Leipziger Museumsberichten notierte Position als „Direktor des Museums für Altertümer, Tokio“ kann nur als eine in den entstehenden *Tōkyō-Museen* gedeutet werden. Ninagawa war wohl 1873 auch mit in Wien. Ohne eine direkte Begegnung in Wien hätte ihn Obst kaum als Förderer des Museums genannt. So wie Wagener unter Sano Technischer Leiter des Wiener Pavillons der Japaner war, ist der in *Kyōto* geborene und einer berühmten *Bushi*-Familie entstammende Ninagawa als hochrangiger Kollege Wageners anzusehen. Er wählte von japanischer Seite alte Kunstwerke für die Ausstellungen im *Yushima-Seidō* und Wien aus, entschied wohl auch über die Auswahl der in Europa verbliebenen, nach Wien und Leipzig verschenkten, Sammlungen. Ninagawas Ahnen, die eigentlich Gebietsverwalter nördlich von *Kyōto* waren, ließen sich gezwungenermaßen als Priester auf dem Gelände des *Tōji* nieder, nachdem sie den gescheiterten Aufstand Akechi Mitsuhide (1528?-1582) unterstützten. Der ging 1582 der Ermordung Oda Nobunagas im Honnō-ji voran. In der Familie Ninagawa gab es einige, den Ashikaga verbundene, Hofdichter. Daher dürfte *Sarugaku no Nō* dieser Familie noch bis zu Noritane sehr vertraut gewesen sein. Er forschte schon 1858 im *Shōsō-in* in Nara, entwickelte sich aufgrund seiner angesehenen Abstammung und hohen Kompetenz zum Mittler zwischen den Eliten des alten Shōgunats und der neuen kaiserlichen *Meiji*-Regierung. Sein Vater und sein Großvater hatten maßgeblichen Einfluss auf seine eingehenden Studien der alten japanischen Kunst. 1869 wird er Beauftragter des *Dajō-kan* des „Vor-Kabinetts“ der neuen *Meiji*-Regierung und erhält einen Dienstsitz in *Tōkyō*, 1871 zum Beamten im Außenministerium. Er war einer der drei Autoren des *Jinshin-kensa* von 1872, der die Grundlage bildete für die Bestimmung und Einbindung der mobilen und immobilien japanischen Kunstschatze und ihre entsprechende Einstufung in den Aufbau der staatlichen Museen in *Tōkyō*. Seine Kollegen Machida Hisanari (1838-1897), Leiter der Museumsagentur, der eigentliche erste Direktor der *Tōkyō-Museen*, und Tanaka Yoshio (1838-1916), beteiligt an den Weltausstellungen 1867 und 1873, zweiter Direktor der *Tōkyō-Museen*, waren mit ihm an der *Daigaku Nankō* tätig, die auch Wagener beschäftigte, und als „think tank“ der *Meiji*-Regierung bezeichnet werden kann. Hier wurde neben der Produktionsagentur *Bussan-kyoku*, geleitet von Machida, der auch schon 1867 für das Shōgunat in Paris auf der Weltausstellung war, die Museumsagentur *Hakubutsu-kyoku* erdacht und gegründet und, wie Ninagawas Biographie schreibt, seit 1871 sowohl in *Ueno* als auch in *Shiba* mit Sammlungen für die später gegründeten Museen begonnen. Es darf vermutet werden, dass Ninagawa hier ähnlich wie im *Shōsō-in* in *Kyōto* eine Bestandsaufnahme machte, in diesem Fall von den ehemaligen Besitztümern der Tokugawa. Die Öffnung des *Shōsō-in* für die Untersuchungen ist wohl seinem Einfluss zu verdanken. Im Gegensatz zu Wagener wird Ninagawa in den Leipziger Museumsberichten ausdrücklich genannt, auch in den Berichten der OAG tritt er mehrmals als Gönner des OAG-Museums in Erscheinung. Es wird berichtet, dass er sich um die Verbreitung der japanischen Keramik (einschliesslich des Porzellans) im Ausland sehr verdient gemacht habe, auch darin wird er sehr intensiv mit Wagener gearbeitet haben, der genau in diesem Feld seinen Arbeitsschwerpunkt hatte. Ninagawa wurde, einer nicht robusten Gesundheit wegen, nicht alt, daher hat Obst ihn möglicherweise auch behandelt, was die Unterstützung noch auf einer privaten, menschlichen Ebene erklären könnte, auch für die von deutschen Ärzten massgeblich getragene OAG. Schon Philipp Franz von Siebold wurde von seinen japanischen Patienten mit japanischen Kunstwerken beschenkt, da er sich nicht bezahlen lassen wollte oder durfte. Bei Bälz kam so eine beachtliche Sammlung zusammen, in der einige Geschenke der kaiserlichen Familie Einzug hielten, da er sich als Hofarzt um den späteren *Taishō-Tennō* bemühte. Ninagawa wird aus Gefälligkeit Wageners, der OAG und den Leipzigern gegenüber, die Sammlungen der Deutschen hochwertig bestückt haben. Er besaß wohl den höchsten Sachverstand in alter Kunst Japans und die besten Verbindungen zu Tempeln, Schreinen und bekannten Familien. Die Periode des *Shinbutsu-bunri* wird ihn nicht unberührt gelassen haben.

349 Uchida Masao (1839-1876) ist ein Hollandwissenschaftler, *Rangaku-sha*, studierte von 1862 bis 1867 in Holland, war Beamter des *Bakufu* und wurde dann, mit Ninagawa, für die Recherchen des *Jinshin-kensa* verpflichtet. Uchida ist eine der Gründerfiguren des *Monbushō*, allerdings trat er schon 1873 aus gesundheitlichen Gründen aus dessen Diensten, wohingegen Tanaka Fujimaro Erziehungsminister wird und Tanaka Yoshio nach Machida Museumsleiter.

ter offenbar eine Zerstörung oder Zerstreuung der Sammlungen befürchten lassen, wie sie sich dann erst in den ersten *Meiji*-Jahren durch *Shinbutsu-bunri* ereignete. Ninagawa verhandelte mit den Mönchen, seine Name, seine Persönlichkeit schuf Vertrauen.

5.6. DER UMZUG NACH UCHIYAMASHITAMACHI-CHŌ

Im März 1873 wurden die Museumsagentur und die Bibliothek nach *Uchiyamashita-chō* verlegt. Es begannen bereits die Vorbereitungen für den neuen Museumskomplex in *Ueno*, der 1881 (*Meiji* 14) eröffnet wurde. Massgeblich für diesen Schritt waren wieder Machida Hisanari, Ninagawa Noritane und Tanaka Yoshio. Von Tanaka ist ein handgeschriebenes Holzschild mit gravierter Goldinschrift *Hakubutsukan* überliefert. Auch Gottfried Wagner dürfte, vor der Abreise mit den anderen zur Wiener Weltausstellung beteiligt gewesen sein. Das beschriebene Gruppenphoto in Wien 1873/74 zeigt wohl alle vier Personen.

Wegen der Wiener Weltausstellung und der damit verbundenen Abwesenheit der Mitarbeiter und zahlreicher Objekte wurde erst 1875 (*Meiji* 8) wieder eine umfangreichere Ausstellung im *Yushima-Seidō* gezeigt. Ende März 1875 (*Meiji* 8) wurde das *Hakuran-kai* in die Trägerschaft des Innenministeriums übernommen, es wurde eine Institution der Abteilung 6 im Innenministerium, die in Museumsabteilung umbenannt wurde. Die Museumsagentur *Hakurankai-jimukyoku* wurde in Museum *Hakubutsukan* umbenannt.

5.7. DER UENO-PARK WIRD ZUM MUSEUMSGELÄNDE

1876 wird der *Ueno*-Park, die ehemaligen Besitztümer der Tokugawa in *Ueno* rund um den *Ueno-Tōshōgū*, unter die Aufsicht des Museums gestellt. Anfang 1878, zum Zeitpunkt der Schenkung der OAG-Sammlung nach Leipzig, war das Museum des japanischen Innenministeriums, der Vorgänger der *Tōkyō*-Museen, noch in *Uchiyamashita-chō*.

Allerdings fand in *Ueno* schon 1877 die erste inländische Industrieschau statt. Dazu wurde vom Innenministerium der Verein für die Inlands-Industriemesse *Naikoku-kangyō-hakurankai* gegründet und auf dem Gelände des, umfangreich in der Schlacht in *Ueno* 1868 beschädigten Tokugawa-Tempels, *Kan'ei-ji* 寛永寺,³⁵⁰ neben einem Kunstmuseum in Ziegelbauweise, auch zwei daneben symmetrisch in östlicher und westlicher Richtung stehende Gebäude, errichtet. Diese waren in sechs weitere Abteilungen wie Maschinenhaus, Gartenkunsthause und Landwirtschaftshaus unterteilt.

Der Name *Bijutsukan* für das zentrale Gebäude ist laut der Museumschronik dort zum ersten Mal überhaupt für die Benennung eines Gebäudes belegt. Die Chronik enthält

³⁵⁰ Auch der *Kan'ei-ji* ist für den *Jinshin-kensa* 1871 photographiert worden.

keine Angaben über die, sehr wahrscheinliche, Integration der in Leipzig für das Kunstgewerbe-Museum in *Tōkyō* zusammengetragenen Objekte aus Deutschland. Es ist kaum vorstellbar, dass diese dort nicht ausgestellt wurden. 16.000 Aussteller waren an 102 Tagen auf der ersten Industriemesse in *Ueno* vertreten, 450.000 Menschen besuchten die Ausstellung. Unter Ausstellern und Besuchern mögen auch ausländische Unternehmer und Diplomaten gewesen sein.

Zu den Attraktionen gehörten eine Dampflokomotive und eine Nähmaschine, die Muster beherrschte. Aber auch der Teegarten *Rokuzō-an* wird auf der Rückseite eines Ausstellungsführers des Kunstmuseums als Besonderheit beworben.

Die zweite Industriemesse wird 1881 (*Meiji* 14) im *Ueno*-Park durchgeführt, in einem Teil des von Josia Condor (1852-1920), einem seit 1877 in Japan lebenden und dort auch 1920 verstorbenen britischen Architekten, entworfenen neuen Hauptgebäudes³⁵¹ das den Namen Kunstmuseum, *Bijutsukan* übernahm. Diese Ausstellung dauerte 122 Tage und wurde von 820.000 Menschen gesehen. Attraktion waren vor allem die Gaslaternen.

1881 geht die Museumsagentur in die Trägerschaft des Ministeriums für Handel- und Landwirtschaft über, parallel zu den Museen wird der *Ueno*-Zoo gebaut.

Mit der Ausstellung von 1877 beginnt die Institutionsgeschichte des heutigen Industriemuseums, das später vom Kunstmuseum abgespalten wurde. In diesem frühen Stadium der japanischen Museumsgeschichte waren beide Sammel- und Ausstellungsrichtungen noch verbunden. Kaum anders als in Deutschland, wobei gerade in Leipzig mit den Museen für Völkerkunde und für Kunsthandwerk bereits zwei Richtungen miteinander um Pfründe, Sammlungen und Reputation rangen.

Die für 1885 (*Meiji* 18) geplante dritte Industrieschau wurde auf 1890 (*Meiji* 23) verschoben. Zu dieser Zeit fuhr bereits ein Zug im *Ueno*-Park zwischen den einzelnen Ausstellungsteilen. Der Verein für die Industrieausstellungen ließ die vierte Schau in Kyōto 1895 (*Meiji* 28) und die fünfte in Ōsaka 1905 (*Meiji* 36) stattfinden. Seit der vierten Schau wurde das Museumsgebäude in *Ueno* zunehmend anders genutzt, Industrie und Kunsthandwerk als aktuellen Wirtschaftsfaktoren trennte sich von der Institution Museum selbst, das sich mehr den historischen und den ausländischen Sammlungen zuwandte.

5.8. ERÖFFNUNG DER NEU GEBAUTEN MUSEEN IN UENO

Am 20. März 1882 werden die Museen vom *Meiji*-Kaiser persönlich eröffnet, 1886 kommen die Museen in die Trägerschaft des Hofministeriums *Kunaishō* 宮内省 und werden

³⁵¹ Mit zwei Etagen, ebenfalls in Ziegelbauweise, errichtet, Grundsteinlegung war im März 1878 und fertiggestellt wurde es im Januar 1881.

1889 in Kaiserliche Museen *Teikoku-hakubutsukan* 帝国博物館 umbenannt. Im gleichen Jahr, in dem auch die „Kaiserliche Verfassung“ verabschiedet wird, einer äußerst konservativen Periode der *Meiji*-Zeit, in der zuvor so zahlreich eingeladene und verpflichtete Ausländer gerne wieder hinaus komplimentiert wurden. Die Verhandlungen der japanischen Regierung mit den Vertretern der westlichen Mächte zur Revision der *ungleichen Verträge* aus der letzten Zeit des Bakufu in den 1850er und 1860er Jahren liefen bereits.

Alexander von Siebold wurde dazu als persönlicher Übersetzer für den Verhandlungsführer der japanischen Seite, Außenminister Inoue Kaoru, verpflichtet, wie auch eine Zeichnung Eisendeckers einer Verhandlung vom 5. April 1882 beweist (Saaler 2007: 175).

Schon die *Iwakura-Mission*, die schließlich auch nicht zufällig auf der *Wiener Weltausstellung 1873* einen längeren Zwischenhalt einlegte, war bereits mit dem Hauptziel 1871 auf ihre Reise gestartet, eine Revision dieser „ungleichen Verträge“ zu erreichen.

Nicht unberücksichtigt bleiben darf die Ernennung des Ästheten und Kunsthochschul-Leiters Okakura Tenshin (1862-1913) zum Leiter der Kunstabteilung der *Kaiserlichen Museen* 1889. Mori Ōgai (1862-1922) wird 1917 sogar Leiter der ganzen Einrichtung, der *Kaiserlichen Museen* und der Bibliothek. Ob er Verbindungen nach Leipzig auch in diesem Amt pflegte, ist vorerst nicht bekannt, wegen des ausgebrochenen Krieges und der abgebrochenen diplomatischen Beziehungen wohl eher nicht.

6. AUSWERTUNG DES MUSEUMS-KATALOGES DER OAG IM TENKŌ-IN

6.2. ZUR SAMMLUNGSAKTIVITÄT DER OAG IM SPIEGEL DER FRÜHEN MITTHEILUNGEN

Das, in den *Nachrichten* der OAG abgedruckte, Protokoll einer Sitzung vom 6. Februar 1875 in Yokohama, geleitet vom noch amtierenden Vorsitzenden und Ministerresidenten Max Scipio von Brandt ist die wohl erste Nennung Wageners als „Curator“ der OAG-Sammlungen. Erst zu diesem Zeitpunkt tritt er offiziell in die Gesellschaft ein, Alexander und Heinrich von Siebold und Rudolf Lange folgen Ende Februar, Samuel Bing (Paris) und Albert Lemmer im März 1875.³⁵²

Im Bericht wird die Kalkulation geplanter Ausgaben für 1876 angegeben, für die „Miethe des Museums“ wird eine Ausgabe von 600 Mexikanischem Silberdollar erwartet,³⁵³ etwas mehr als ein Viertel der geplanten Gesamtausgaben von 2.100 Silberdollar. Diese Miete schloss wohl die gesamte Nutzung des *Tenkō-in* auch für die Bibliothek und die allgemeine Nutzung als Veranstaltungsort mit ein. Die Druckkosten machen mit 1.000 Dollar einen größeren Betrag aus, auch „Dienerschaft“ und „Feuer-Versicherungs-Praemie“ schlagen mit 200 und 125 Dollar in nicht geringer Höhe zu Buche.

Finanzielle Gründe allein können nicht der Grund für eine Aufgabe des Museums gewesen sein. 1875 wurden 210 Silberdollar durch „Eintrittsgelder“ eingenommen, dagegen nur 161,50 Silberdollar durch „Verkauf der Mittheilungen“, Haupteinnahmequelle waren die „Beitraege“ mit 1.924 Silberdollar, die Gesamteinnahmen betrugen 1875 2.426,48 Silberdollar.

Der Druck verschiedener und sehr umfangreicher Mitteilungen wird ausführlich erwähnt, ebenso die Überlassung von Büchern an die Gesellschaft. Die Bibliothek enthalte „gegenwaertig 340 gebundene Baende“. Einen wichtigen Zuwachs habe die Bibliothek erfahren „durch die leihweise Überlassung eines Theils der Buecher-Sammlung des verstorbenen Fr. von Siebold von Seiten der Kaiserliche Japanischen Regierung. – Fuer die Benutzung dieser Buecher pp, welche in besonderen Schraenken aufgestellt sind, haben wir die fuer unsere eigenen Bilderwerke geltenden Regeln in Anwendung gebracht.“

Der Kontakt der OAG zur kaiserlichen Regierung war eng, sonst hätte sie wohl auch kaum im ehemaligen Tokugawa-Tempel-Bezirk *Zōjōji*, genauer im *Tenkō-in*, Quartier nehmen dürfen, wobei Miete an die Mönche zu zahlen war.

³⁵² Seit 1878 sind Bing und Lemmer auch „Förderer“ des Leipziger Museums.

³⁵³ Weiter unten im Bericht, in einer detaillierten Aufstellung wird 288,78 Silberdollar als „6 Monate Miethe Tenkoin“ angegeben, offenbar wurde 1874 nur für ein halbes Jahr Miethe gezahlt, obwohl das Gebäude schon im Februar 1874 bezogen wurde. 600 Silberdollar sind offenbar die eingeplante Jahresmiete für 1875. Ein Betrag von 165,04 Silberdollar wird für „Kleinere Anschaffungen und Aenderungen u. Bauten im Lokale des Museums“ abgerechnet, 109,15 Silberdollar für „Beschaffungen fuer das Museum“, 45 Silberdollar fuer „Beschaffungen fuer die Bibliothek“ und 136,03 Silberdollar fuer den „Ankauf von Moebeln und Schraenken“. Die Kosten für das Museum hielten sich, gegenüber denen für die Bibliothek, für den Druck der Mitteilungen und anderes, in Grenzen.

Ein Protokoll vom 29. Januar 1876 (NOAG 10) verzeichnet eine Reihe von Schenkungen, darunter einen „400 Jahre alten Lackteller“ und einen sehr alten Bambuslöffel von „Herrn Ninagawa“, der auch später noch, teils vermittelt durch Wagener, die OAG beschenken wird. Der „Unterrichts-Minister Tanaka“³⁵⁴ schenkt „5 Photographien aus dem Confucius Tempel in Yedo“ (wohl *Yushima-Seidō*, Sitz des Monbushō), Herr „Moser, 8 Photographien“.³⁵⁵ Das belegt die engen Kontakte der OAG und seiner Mitglieder, vor allem die Wageners, zur japanischen Regierung und deren hohen Beamten. Vielleicht stammen die Bilder aus dem Umfeld des *Jinshin-kensa*. Wageners Ansehen nützte der OAG. Der Bericht erwähnt den Ankauf kleinerer Gegenstände für das Museum wie „verschiedene Bilder, Photographien, Tempel Laternen“, ähnlich, wie zur Ausstattung der Bibliothek, war für die Bestückung des Museums offenbar kein oder ein nur sehr geringer Ankaufetat vorhanden. In den Mitteilungen heisst es zu Wageners Aktivitäten:

Das Museum ist im Laufe des Jahres durch den Conservator Herrn Dr. Wagener unter Beruecksichtigung der Lokalitaeten und der Art der Gegenstaende neu geordnet worden.

Da eine detaillirte Klassification bei dem gegenwaertigen Bestand unserer Sammlung noch nicht angezeigt erschien, so erfolgte die Eintheilung und Aufstellung in folgende allgemeine Gruppen:

1te Gruppe. – Gegenstaende aus vorhistorischer Zeit.

2te Grupe. – Gegenstaende des haeuslichen und taeglichen Lebens, sowie Kunst und Industrie betreffend.

3te Gruppe. – Muenzen, Maasse und Gewichte, Dokumente u. s. w.

4te Gruppe. – Reise, Jagd- und Kriegs-Geraethe.

5te Gruppe. – Gegenstaende betreffend religioese Gebraeuche.

Wagener kam im Dezember 1874 von seiner Tätigkeit auf der Wiener Weltausstellung und den, im Anschluss mit japanischen Handwerkern und auch unabhängig davon unternommenen, Recherche-Reisen in Europa nach Japan zurück. Er bekam bereits Anfang 1872, vor der OAG-Gründung, das Mandat umfangreich für die japanische Regierung tätig zu sein. Parallel zur Neuordnung der OAG-Sammlungen entstanden 1875 als Zuarbeit für Ministerresident Sano Tsunetami die Berichte für die japanische Regierung und die Schriften zur Begründung der *Tōkyō-Museen*. Die Neuordnung der OAG Sammlung war seine erste Amtshandlung als Kurator. Im Bericht heißt es weiter:

Im einzelnen dieser Gruppen ist das Museum schon leidlich gut, in den meisten indessen recht duerftig ausgestattet.

Zu Gruppe 2 fehlen uns namentlich alle Details einer Japanischen Hauseinrichtung, Zimmerschmuck, Moebel, Heiz- und Beleuchtungs-Apparate; Kleidung, Schuhwerk, Kopfbedeckungen fuer gutes und schlechtes Wetter, Winter und Sommer; Handwerkzeuge und Hausgeraeth, Faecher, Rauch-Apparate, Thee und Sake Geschirre, Unterhaltungsspiele, besondere Dinge die zum Tanzen oder auf der Buehnen gebraucht werden, auch musikalische Instrumente fehlen theilweise. Eine Sammlung aller aus Bambus gefertigten Gegenstaende wuerde besonderes Interesse gewaehren.

Von eigentlichen Kunstsachen, Malereien, Schnitzwerken, feinerem Lack und Porcellan, Produkten und Arbeiten der Metall-Industrie ist bis jetzt so gut wie gar nichts da.

354 Anstatt Tanaka Yoshio ist hier Tanaka Fujimaro 田中不二麿 (1845-1909) zu nennen, der zur Zeit Eisendeckers in Japan, ab 1875, und bis zur Kabinettsumbildung Vize-Erziehungsminister, also Vize-Leiter des *Monbushō* war. Offenbar sind Tanaka Yoshio und Fujimaro nicht verwandt, obwohl Fujimaro in *Nagoya* aufwuchs, wo Yoshio auch ausgebildet wurde, allerdings wurde Yoshio in *Nagano* geboren, rund zehn Jahre früher.

355 Michael Moser, der österreichische Photograph, lebte seit 1869 in Japan und war 1873 in Wien als Photograph und Übersetzer mit dabei.

Wir besitzen ferner keinerlei Artikel, die im socialen Verkehr, bei der Uebersendung von Geschenken, bei Festlichkeiten und im haeuslichen Gottesdienste Verwendung finden; wie Z. B. Tsha no yu Geraethe, Hausaltaere, Goetterbilder, Gedenktafeln fuer Verstorbene, Amulette u. s. w.

In der 3te Gruppe ist weder eine Muenzsammlung, noch sind die Maase und Gewichte vorhanden. Erwunscht waeren auch Stempel und Siegel, amtliche Dokumente, Symbole und Abzeichen von Gewerken und Gesellschaften sowie die Wappen der hervorragenden Familien des Landes.

In Gruppe 4, hat das Museum an kleinerem Jagd- und Reisegeraeth, wie Fallen und Schlingen, ferner an Schwerdtern und Feuerwaffen leider sehr wenig aufzuweisen.

Unter die fehlenden Artikel der Gruppe 5 sind zu rechnen, Tempel- und Processions-Geraethschaften, Votivgaben, religioese Bilder und Figuren, Pilger-Ausruestungen, Modelle von Tempeln, und aehnliche Dinge.

Wagener hat eine Konzeption des Museums nach eigenen Vorstellungen entwickelt, für die (noch) kaum Objekte vorhanden waren. Er formulierte den Anspruch und das Ziel eines Museums detailliert mit allen Inhalten und bittet über den Vorstand:

Manchen unter den zahlreichen Mitgliedern der Gesellschaft wird es gelegentlich leicht werden, einen oder den anderen der hier allgemein angedeuteten Gegenstaende fast ohne Kosten zu acquiriren: im Hinblick darauf hat der Vorstand die obigen Notizen hier eingefuegt ; derselbe bemerkt dazu noch, dass Dinge, die lediglich fuer den Europaeischen Markt produziert werden, selbstverstaendlich nur dann fuer uns Werth haben, wenn sie einen besonderen Zweig der Technik repraesentieren.

Auf chinesische Gegenstaende ist in den Notizen nicht besonders Bezug genommen, weil diese uns fast ganz und gar fehlen.

Dieser Bericht von Anfang 1876 vermerkt Schenkungen. Wagener, der mit seiner neuen Konzeption als Architekt und Planer des OAG-Museums wirkte, in strukturierenden Aspekten Klemm und Obst in Deutschland, Ninagawa, Uchida, Machida und Tanaka in Japan vergleichbar, hatte durch seine Arbeit Schenkungen an die Deutschen attraktiv gemacht.

Schon mit der Gründung der OAG und dem damit gefällten Entschluss, eine Bibliothek und ein Museum einzurichten, sind neben Geld- und Bücherspenden auch Schenkungen aller Art in den Museumsberichten verzeichnet.

Der im Bericht Anfang 1876, bezogen auf das Jahr 1875 und Wageners Aktivitäten, referierte Stand des Museums belegt, dass Wagener sich an die Ordnung des Vorgefundenen, die Formulierung des zu Erreichenden machte und zu weiteren Spenden aufrief.

Die Anfang 1876 noch gesuchten Porzellane oder auch die wertvollen japanischen Nō-Larven aus dem mutmaßlichen Besitz der Tokugawa waren offenbar noch nicht Teil der Sammlung. Porzellan wird, da Wageners Profession, im erhaltenen, handschriftlichen Katalog äußerst detailliert aufgeführt, während die Larven nur in zwei Positionen (7 und 52 Larven) genannt werden. Die *Nachrichten* der OAG verraten nicht, wie das Echo auf Wageners Sammelaufwurf ausfiel und ob Wagener nicht bereits mit Heinrich von Siebold und den Leipzigern kooperierte, die ihrerseits in Japan zur Sammlung für Leipzig aufriefen. Das OAG-Museum könnte, zumindest aus Wageners oder Heinrichs Sicht, von Beginn an als temporäres Museum konzipiert worden sein. Als Interim und Verwahrung bis zur Einrichtung der Museen in Tōkyō und die gewünschte Übersendung nach Leipzig.

Der in Leipzig erhaltene, handgeschriebene OAG-Katalog ist mit grosser Sicherheit im zweiten Quartal 1876 von Wagener geschrieben worden und enthält Nachträge seines

Nachfolgers, des Meteorologen Knipping (1844-1922),³⁵⁶ vor Februar 1878. Der Stand dieses Kataloges (sh. Kapitel II.3.6.5) ist völlig anders als Januar 1876 berichtet: Die Sammlung erscheint im Katalog sehr vollständig und der *Tenkō-in* gut mit Objekten gefüllt.

6.3. ZU WAGENERS ROLLE IN DER OAG

Wagener wurde am 6. Februar 1875 zum Konservator der Sammlungen bestimmt und zugleich als neues Mitglied aufgenommen. Bei einer Sitzung im *Tenkō-in* am 24. November und in *Yokohama* am 15. Dezember 1877 steht er der OAG als Sitzungsleiter vor. In der entscheidenden Periode der finanziellen Krise der Gesellschaft, die Entscheidung über das Schicksal der OAG-Sammlung nahte. In diesen Sitzungen wurden auch „Herr Netto, Yedo“ womit Wagens Bergbauingenieurs-Freund Curt Netto gemeint sein musste, und „Herr Dr. Scheube, Kiyoto“, der, dem Leipziger Museum durch die spätere Überlassung seiner eigenen Sammlung auch verbundene, von 1877 bis 1883 in *Kyōto* tätige Arzt Botho Scheube, in die OAG neu aufgenommen. In späteren Jahren war Wagener erneut OAG-Vorsitzender. Er veröffentlichte auch eine Reihe von Texten in OAG-Publikationen.

6.4. ZU ART UND UMFANG DES HANDGESCHRIEBENEN OAG-KATALOGES IN LEIPZIG

Das Leipziger Archiv-Dokument (Aktenstück 1878-63) hat einen Umfang von 43 beschriebenen Seiten. Die erste Seite ist ein Nachtrag neueren Datums mit Kugelschreiber auf weißem Papier, in denen Objekten im OAG-Katalog aktuelle Objektnummern der heutigen Sammlung zugewiesen werden.³⁵⁷

Die zweite Seite ist ein Umschlag, ein Bogen weißen Papiers, in den der alte Katalog des OAG-Museums, der handschriftlich auf liniertem englischen Papier mit Wasserzeichen

356 Knipping fuhr früh, nach dem Abitur 1864, zur See, seit 1865 als Mitglied der preußischen Marine, seit 1868 als Steuermann. Seit Mai 1871 war er als Lehrer an der *Hauptschule für Fremde Wissenschaften* in Tōkyō, einer Vorgängerin der Universität Tōkyō, für die japanische Regierung tätig. Er mag Wagener und Dönitz dort kennengelernt haben. Von 1876 bis 1881 war er als Prüfer für japanische Kapitäne und Steuerleute im Auftrag der japanischen Handelsmarine tätig und als Mitglied des Seeamtes für die Untersuchung von Schiffsunfällen verantwortlich. Er unternahm zwischen 1871 und 1876 umfangreiche meteorologische Studien nach preußischem Vorbild in Japan. Vor allem beschäftigte sich Knipping mit Taifunen und Wirbelstürmen und legte auf dieser Basis 1881 den Plan für einen Sturmwarnungs-Wetterdienst vor, 1883 konnte bereits die erste Sturmwarnung gegeben werden. 1876 war bereits durch seinen Einfluß das Meteorologische Zentralobservatorium in Tōkyō eingerichtet worden, in dem, wohl nach seinem Vorbild, von Japanern die Wetterforschung institutionalisiert wurde. Knipping erstellte einen Plan für Poststationen in Japan und lieferte Material für die Japan-Karte Bruno Hassensteins (1839-1902) von 1885. 1891, nach 20 Jahren in Japan, kehrte Knipping nach Deutschland zurück und war bis 1909 im Dienst der Deutschen Seewarte in Hamburg tätig. Neben Wirbelstürmen beschäftigte er sich dabei vor allem mit der meteorologischen Navigation und mit Segelhandbüchern. Einige seiner zahlreichen Veröffentlichungen erschienen auch bei der OAG. Quelle: Karl Keil, „Knipping, Erwin“, in: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), S. 188 [Online]: http://www.deutsche-biographie.de/artikelNDB_n12-188-01.html [Zugriff vom 17. Juni 2010]

357 OAs 7265-7271 (Theaterkostüme), 5826-5827 (Buch-Bilder, Bildrolle), 7280 (3 Priesterschärpen), 5903-5924 (Musikinstrumente), 7308-7313 (Kopfbedeckungen), 7101-7106 (Kästchen und Büchsen), 7384 (Priesterstab), 7545-7546 (Trommeln), 9264-9275 (Tonfiguren und Schuhe), 9520-9521 (Bootsmodelle), 9535-9537 (Opiumpeife, Essbesteck, Bild), 9644 (Armbrust), 9827-9829 (Modelle von Gräbern u. Tempeltoren u. 1 Bambusgefäß), 9884-9890 (Cloisonné-Herstellung), 10353-10493 (Kostümfiguren, Modell von Rikscha u. Sense, Waage, Rechenbrett, Bambusdosen, Werkzeug, Pinsel, Lackherstellung, Schmuck, Gürtel, Spielzeug), 10617-10738 (Holzgefäße, Standarten, Schreine, Waffen, Rüstungen etc., Kopfschmuck, Steinbeile, Steingeräte), 10840-10849 (Bilder), 10892-11100 (Porzellanfiguren, Teller, Schalen etc., alles Keramik), 11172-11178 (Kleiderständer, Tisch, Teelöffel etc.), 13024-13025 (Modell Hut + Pauke), 13317-13323 (Musikinstrumente)

verfasst ist, eingheftet wurde. Der Titel darauf lautet: *Die Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens schenkt dem Museum Ethnographica aus Japan*.

Oben rechts auf der Titelseite ist eine Reihe weiterer Objektnummern geschrieben, wobei die ersten sieben Reihen keine Beschreibung haben.³⁵⁸ Die nächsten sieben Reihen wurden in anderer Handschrift, wohl in späterer Zeit nachgetragen, mit dickerer Feder und in schwarzer Tinte.³⁵⁹ Diese Handschrift findet sich auf den Objektblättern wieder.

Die hier angewandte Objektgruppierung und Nummerierung entspricht dem bis heute gültigen System der regionalen Zuordnung, wie sie am Haus durch Karl Weule, den zweiten Direktoren, ab 1907 eingeführt wurde. Diese Systematik sei wegweisend gewesen.

Vor Weules Wirken erhielten alle OAG-Objekte laufende Nummern.³⁶⁰

Die eigentliche erste Seite des Kataloges (die dritte Seite der heutigen Akte) enthält den Titel *Katalog des Museums der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ost-Asiens* in einer geschwungenen dünnen Federschrift. Oben sind, links und rechts, die, auf der vorherigen Seite auch notierten, nachgetragenen neuen Objektnummern-Bereiche in dicker schwarzer Federschrift verzeichnet.

6.5. ZUR POSITION DER JAPANISCHEN LARVEN IM KATALOG

Die japanischen Larven in der OAG-Sammlung (OAs2503-2560, 2562) sind auf dem, vom Museum angelegten, Umschlag nur als Objektnummern-Bereich aufgeführt, aber nicht als Larven benannt worden. Suchte man mit Hilfe der beiden Deckblätter nach Nō-Larven, würde man sie nicht finden. Die Haltung desinteressierte Haltung des Hauses seit der Weule-Ära den Japan-Sammlungen gegenüber scheint hier noch einmal wirksam. Weule richtete das Haus nach Afrika aus, als in Berlin 1907 das Museum für Ostasiatische Kunst mit Otto Kümmel als erstem Direktor neu gegründet wurde.³⁶¹

358 OAs 1470 / OAs 2503-2560 / OAs 2562 / OAs 3226, 3227 / OAs 4609 / Po 795, 894, 1084-85 / SAs 2928

359 OAs 5858-5469 (Hängebilder), OAs 6402-6622 (Waffen, Rüstungen, Teegesirr), OAs 6674-6679, OAs 6686-6698 (Köcher, Bogen etc.), OAs 7038-710 (Lackgeräte), OAs 7140-7151 (Metallspiegel), OAs -7193 (Holzschnitzerei), OAs 18593-18616

360 Später mit JH für Johannishospital, Sitz des Museums 1874-1888, vermerkt.

361 Otto Kümmel unternahm mit seinem Freiburger Lehrer Ernst Grosse eine Japanreise (1907-09), war von Wilhelm Bode, dem Generaldirektor der Berliner Museen, beauftragt, in Japan Kunstobjekte zu Gründung eines neuen Museums in Berlin einzukaufen. Im Kern waren das die Sammlungen aus dem Nachlass des in Paris lebenden Arztes und Kunsthändlers Hayashi Tadamasa. Darin rund 240 japanische Larven aus dem ehemaligen Besitz des Fürsten Maeda in Toyama, die Perzyskis deutsche Vergleichssammlung darstellten. Ernst Grosse kaufte auch Larven, sie sind seit einigen Jahren in Zürich. (Bernegger 1993; Butz 2007).

6.6. AUFSTELLUNG DER SAMMLUNG IM TENKŌ-IN IM SPIEGEL DES KATALOGES

Der Katalog des Museums der OAG ist nach Räumlichkeiten geordnet. Links steht jeweils die laufende Nummer der Objektgruppe,³⁶² dahinter die in Leipzig eingetragene Objekt-nummer,³⁶³ in der Mitte unter der jeweiligen Räumlichkeit sind die Objekte selbst benannt, in einer schmalen Spalte rechts dahinter werden die Summen der Objekte zahlenmäßig erfasst, so dass sie am Ende jeder Seite jeweils eine Zwischensumme ergeben, die auf Seite 36, dem Ende des eigentlichen Kataloges, zur Gesamtsumme von 2230 Objekten unter 1104 Nummern führt.

Es schließen sich zwei weitere Seiten (nummeriert 90 und 91) an, auf denen Geschenke und Ankäufe verzeichnet sind, u. a. von Dr. Wagener, F. Geisenheimer, Dr. Funck, Prof. Dönitz, Ninagawa, Asami, Dr. Naumann. Darunter das in der Dauerausstellung zu sehende Bambusröhrchen, adressiert an Dr. Gottfried Wagener.

6.6.a) Vorhalle des Tenkō-in und Zimmer I

Der Katalog beginnt mit „Vorhalle“, wo Standarten zu sehen sind. Es folgt *Erstes Zimmer I* mit zahlreichen Helmen, Pfeilen, Lanzen, Rüstungen und eisernen Gesichtsmasken, insgesamt rund 300 Objekte.

Der Versuch einer Rekonstruktion der räumlichen Aufstellung der OAG-Sammlung, wie sie dem Katalog zu entnehmen ist, offenbart, dass die aufsteigend nummerierten Schränke Kernobjekte der Sammlung ordnen und wertvollere Stücke verwahren, so die japanischen Larven. Der knappe Platz im *Tenkō-in* wird genutzt, um größere Objekte, Photos und andere Anschauungsmaterialien zu präsentieren. Da Dienerschaft und Versicherung neben Miete als „Betriebskosten“ des Hauses anfallen, zudem Eintrittseinnahmen verzeichnet sind, ist von einer gewissen öffentlichen Präsenz dieses Museums in Shiba (Tōkyō) auszugehen, ähnlich dem fast zeitgleich eröffneten Museum in Leipzig.

6.6.b) Zimmer II / Verandah

Zimmer II / Verandah enthält Lanzen und architektonische Modelle (Tempel), Götterbilder, Regenschirme, Polizeiwaffen,³⁶⁴ Mäntel, Kriegermodelle.

362 Oft ist es nur ein Objekt pro Gruppe. In einigen Fällen sind es 50 Objekte und mehr, wie bei den japanischen Larven.

363 Hier für jedes Objekt eine Nummer, später auf den Objektblättern wird diesen Nummern JH für Johannishospital vorgesetzt, um sie als alt zu markieren.

364 Ein stählerner *Klingensbrecher* ist in der aktuellen Dauerausstellung in der Japan-Klischee-Vitrine einem Samurai-Schwert gegenüber gestellt.

Im *Schrank 2* befinden sich Kaiserfiguren aus Holz, Musikinstrumente, Musikermodele und ein Modell des Kaiserpalastes in Kyōto.

Im *Gang* befinden sich drei *Kago nat. Grösse* und ein Schiffsbildnis.

6.6.c) *Zimmer III und Gang vor Zimmer III*

Im *Gang vor Zimmer III* Bildständer mit Motiven asiatischer Städte wie Peking, Hongkong, Kanton, Macao, Bangkok, sowie *Photographien von Kunstgegenständen*. Auf dem Gang finden sich in *Bilderstand 1* weitere Photographien: 23 vom *Shiba-Tempel*,³⁶⁵ 5 von *Nara*, 14 von *Kunstgegenständen*, 2 von *Jap. Theegesellschaften*, 3 von *Taico Sama, Nichiren Shijyonin, Nobunaga*, 10 der *No Tänze*.

In *Bilderstand 2* finden sich Photos von Tempeln, Schloss und anderen Orten in und um Edo, alle penibel und detailliert benannt. Es folgen Photos aus Nagasaki, Tientsien, Peking.

In *Bilderstand 3* sind zahlreiche Proben von Papieren: Krepppapier, Lederpapier, Papierbast.

In *Zimmer III / Schrank I* finden sich neben *Kopfbedeckungen*, Fächern, Gürteln (Obi) und anderen Nō-Requisiten auch 7 *No Masken (Theater)*.³⁶⁶

Im *Schrank II* befinden sich Musikinstrumente wie Koto, Biwa, Shamisen, Flöten und Zubehör.

Schrank XI enthält 6 Goldgefäße, 3 *No Kleid[er]*, 6 Fächer, eine Kopfbedeckung, 4 (Holz-) Schwerter, eine *Wedel(rolle)* und 2 Trommeln.

Im *Schrank IV* befinden sich schließlich die restlichen 52 *No Masken (Theater)*³⁶⁷ der Sammlung.

Im *Schrank VI* sind zwei goldgestickte Kleider und 5 Puppen.

6.6.d) *Zimmer IV*

In *Zimmer IV* sind u.a. Bilder, ein Hausmodell, ein Kohlenbecken, (Toiletten)-Spiegel, (Lack-)Dosen, Tee-Geschirr, Schalen, wiederum sehr ausführlich aufgeführt.

³⁶⁵ Dabei dürfte es sich um das gesamte Areal des heutigen *Shiba-Kōen* (Shiba-Park) handeln, in dem die OAG zwischen 1874-78 den *Tenkō-in* anmietete.

³⁶⁶ Es ist möglich, dass hier sieben, als besonders wertvoll erachtete, Larven separat gelagert wurden. Zum Beispiel die sechs von Kita Hisayoshi mit Goldlack-Inschriften versehenen alten Larven von Shakuzuru, Tatsuemon, Tokuwaka und Nichiyū (Himi) sowie die *Ko-omote Samidare-Tsuki*. Ein klarer Beleg für diese Zuordnung fehlt noch, aber Tanaka Yoshio, mutmaßlicher Autor der zur neuen Inventarisierungszeit nach 1907 in Leipzig vorliegenden Liste zu den Larven, mag bei Wagener im *Tenkō-in* vorbeigeschaut haben, um ihn bei Bestimmung, Verwahrung und Präsentation der Larven zu beraten.

³⁶⁷ Dieser Schrank muss sehr gross gewesen sein, angesichts der vielen Larven. Offenbar waren die Larven schon in Shiba nicht mehr in Larvenbeuteln.

Schrank V in diesem Zimmer enthält einige Puppen, u.a. *Samba (Tänzer)*, *5 Musiker*, *Tänzer*, *Korbhändler*, *Bauer*, *Ringer*.

In *Schrank VIII* sind u.a. Holzdosen, Kupfermünzen, Pflanzenwachszubereitungen, Pinsel und *Medicamente*.

6.6.e) *Gang vor Zimmer V und Gang vor der Bibliothek*

Im Gang vor *Zimmer V* sind Zeichnungen, *Mondscheinbilder aus Tokio*, *Schlachtenbilder* und Bronze-Vasen.

Im *Gang vor der Bibliothek* sind in *Schrank XII* verschiedene Papiere und Tapeten jeweils einzeln aufgeführt (*Oel Papier*, *Laternen-Pap.*, *Fenster-Pap.*, *Papier für Fächer*, *Lederpapier* etc.) sowie Dosen aus Papier und Bambus.

An der *Wand* sind drei *Grosse Wagen* und eine Lampe.

In *Schrank XIII* sind Seidencocons, *18 Sorten Seide*, *16 Baumwollenproben*, Puppen in verschiedenen Kleidungsstilen (Samurai, Hausanzug, Arzt, Staatsanzug, Buddhapriester, Maurer, Gaukler (Kakube), Bauer, Kaufmann, Amasan etc.) und zahlreiche Puppen von Frauen (Junge Mädchen aus verschiedenen Regionen, verheiratete Frau, Dienerin, Tänzerinnen, Freudenmädchen, Alte Frau).

Im *Gang vor der Bibliothek* sind 45 Photographien von *Ainos*. Im *Schrank XIV* befinden sich Lacke, Lackproben, Porzellane, Emaille-Gefäße und -Proben.

Im *Schrank XV* sind zahlreiche Porzellane aus verschiedenen Regionen (Kyōto, Awata, *Idzumo*, Kaga, Banku etc.).

Im *Schrank XVI* befinden sich weitere Porzellane, vor allem Teller, Schalen, Töpfe und Sake-Schälchen wie zuvor in penibler lokaler Zuordnung und formaler Beschreibung.

Der *Schrank XVII* enthält 54 Pfeilspitzen aus Stein, Metallringe, Spiegel, Tonkrüge, Steingeräte, darunter auch zahlreiche Alte Tongefäße (wohl aus der späten Jōmon-Zeit, 1000-300 BC).

Im *Kleinen Schrank (a) vor der Bibliothek* sind wiederum *Aino-Gegenstände* (Boot, Gurt, Decke, Pfeile, Messer, Holzteller etc.). An dieser Stelle des handschriftlichen Kataloges sind, auf der rechten Seite hinter die Zeilensumme der Objekte, mit Bleistift die heutigen Objektnummern geschrieben. Sie belegen die intensive Beschäftigung des Museums mit der Ainu-Sammlung seit Beginn der 1990er Jahre.³⁶⁸

³⁶⁸ Die Ainu-Sammlungen wurden von japanischen Forschern des Nationalmuseums in Tōkyō im Rahmen von Sonderausstellungen 1993 und 1997 erforscht.

Im *Schrank III* sind Objekte aus China: Puppen, Emaille-Schälchen, Chinesische Schuhe und Opiumpfeifen.³⁶⁹ Zwischen den Schränken steht ein chinesischer Gong.

Im benachbarten *Schrank VII* sind chinesische Musikinstrumente, daneben eine Pauke, ein Boot und ein *Götze mit Untersatz*. An der *Rückwand / Hinter der Bibliothek* finden sich eine Keule, eine Nadel, ein Ring und anderes.

Mit *Seite 36* endet der Katalog des OAG-Museums und wird auf *1104 Nummern. / 2230 einz. Gegenstände* zusammengefasst.

Im Anschluss folgen mit *90 und 91* nummerierte Seiten mit Geschenken und Ankäufen.³⁷⁰ Die Rückseite der *91*, die letzte Seite des Bogens, ist in enger Bleistiftschrift beschrieben. Einzelne Objekte werden, ohne Angabe von Objektnummer oder Zusammenhang, aufgezählt: *Chinesische Opiumlampe, Chines. Fächer, Oellampe aus Ceylon 2 x, Korea, China, Japan, Ceylon*. Offenbar hat ein Museumsmitarbeiter, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine Vorauswahl treffen wollen oder neue Objekte in der Sammlung des Museums in eine Relation stellen wollen.

6.7. RESÜMEE

Anders als in Leipzig wurde den „*No Masken*“ in Shiba keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, kaum mehr als anderen Requisiten des *Nō*. Der Autor dieses Kataloges, wohl Gottfried Wagener, legte vielmehr Wert auf die eingehende Beschreibung von Materialproben wie den Papieren, Seiden und anderen Stoffen, den Porzellanen, Emailen und (zeitgenössischen) Photos. Seine persönlichen Arbeitsschwerpunkte und historische Muster sind in der Sammlung reichlich vertreten.

Das große Vorkommen von militärischen Rüstungen und Schwertern stärkt die Vermutung, dass die lokalen Besitztümer und Sammlungen der Tokugawa in ihrer Residenz in Shiba, Ueno und dem Schloss Hauptquell der OAG-Sammlung sind.

Im Katalog sind zwei unterschiedliche Handschriften zu erkennen, die erste sollte Wageners sein. In dieser ist der ganze Katalog geschrieben. Die zweite ergänzt an einigen Stellen, in feinerer und geschwungenerer Handschrift,³⁷¹ die Titel der Objekte durch nähere Erklärungen, wie im Falle der „*No Masken*“ mit (*Theater*), auch bei Gefäßen durch regionale, formale Zuschreibungen. Dazu kommen die Nachträge am Ende des Kataloges.

³⁶⁹ Die Pfeifen sind offenbar in Nentwigs *China-Klischee*-Vitrine in der aktuellen Dauerausstellung Ostasien ausgestellt.

³⁷⁰ Die wohl nach der Katalogisierung und Aufstellung der Sammlung durch Wagener 1875-76 erfolgt sind.

³⁷¹ Es handelt sich wohl um die Handschrift des zweiten *Curatoren* der OAG-Sammlung (tätig nach Wageners Ausscheiden ab Mitte 1876), den Meteorologen Erwin Knipping, „dessen wichtigste Aufgabe schließlich die Verpackung und Versendung der Exponate nach Deutschland werden sollte“(Spang 2006: 5). Knipping war als erfahrener Seemann und genauer Beobachter der (Groß-)Wetterlage wohl auch bestens für diese Speditionsaufgabe vorbereitet und geeignet.

An dieser Stelle konnte nur ein Auszug aus dem Katalog vorgestellt werden, der aber die Strukturen, die Aufstellung und die Elemente der Sammlung in allen wichtigen Details wiedergibt.³⁷²

³⁷² Denkbare bleibt, dass die OAG-Sammlung von Wagener bereits für die Leipziger konzipiert und katalogisiert wurde, ein Interim in *Shiba* vor Leipzig war.

7. DIE UMSTÄNDE DER ÜBERLASSUNG DES OAG-MUSEUMS - KORRESPONDENZ

Die OAG-Sammlung kann als wichtigste frühe Erwerbung in Leipzig nach der Klemm-Sammlung (1869/70) bezeichnet werden, sie wird in den Chroniken gewürdigt. Sie ist bisher nicht zusammenhängend dargestellt worden. Es gibt keinen Katalog, keine Monographie, nie gab es eine ihr gewidmete Sonderausstellung.³⁷³ Sie galt bisher als „Grundstock der Ostasiensammlungen“. Der wurde aber bereits bei Klemm gelegt und in Wien 1873 vertieft, wie hier bewiesen wird.

7.2. AUS DEN BRIEFEN DES LEIPZIGER MUSEUMSARCHIVES – GRUNDLAGEN

Das Schriftenarchiv des Leipziger Völkerkundemuseums hat sich vollständig erhalten. Von Leipzig aus ist auf Quellenbasis die Rekonstruktion der Geschichte des OAG-Museums und seiner Verknüpfung mit dem Leipziger Haus möglich.

Allein in den Zeiträumen 1873-1880, 1905-1907, haben sich mehr als 50 Briefe angefounden, die mit den japanischen Sammlungen, mit Obsts Engagement für den Aufbau der Sammlungen in Japan und mit dem Ausbau der Sammlungen in Leipzig durch die Schenkung und danach befassen. Die entsprechenden Quellen werden hier erstmals in einer Auswahl vorgestellt.³⁷⁴

Hermann Obst kehrte 1873 aus Wien nicht nur mit Geschenken der japanischen Delegation zurück, wie in den Jahresberichten des Museums stolz erklärt wird, sondern, wie die hier erstmals vorgestellten Quellen belegen, mit dem Auftrag, den Japanern beim Aufbau eigener Sammlungen für die kaiserlichen Museen zu helfen (sh. Kapitel II.3.7.6).

7.3. DIE WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873 ALS AUSGANGSPUNKT DER KONTAKTE

Ein auf den 18. Oktober 1873 datiertes Schreiben (MVL-Archiv 1873 / 175) Alexander von Siebolds (1846-1911),³⁷⁵ der für die *Meiji*-Regierung tätige älteste Sohn Philipp Franz von Siebolds (1796-1866), reagiert auf einen Brief Obsts vom 6. Oktober 1873, in dem dieser auch eine auf 10. März 1873 datierte Satzung des *Deutschen Centralmuseums für Völker-*

373 Langjährige Museumsmitarbeiter versichern, dass die OAG-Objekte, besonders die Larven, immer mit größtem Respekt behandelt und angesehen wurden. Tatsächlich grenzt es an ein Wunder, dass, bis auf eine Larve, alle Objekte erhalten blieben, über 130 Jahre, drei Museumsgebäude, Zwei Weltkriege und mindestens vier Umzüge. Leider hatte sich d. V. mit äußerst widrigen Arbeits- und Forschungsbedingungen am Haus abzufinden.

374 Weitere Forschungen müssen in der Zukunft noch folgen, Reproduktionen stehen bisher nicht zur Verfügung. Lediglich vom Museumskatalog der OAG in Shiba und den Briefen zum Bamberger-Erwerb 1907 gibt es eigene, digitale Aufnahmen (2006), die als Arbeitsphotos auch dem Museum zur Verfügung gestellt wurden. An dieser Stelle dankt d. V. der Germanistin Uta Beyer sehr, die sich im Archiv des Museums, seit ungefähr 2007, umfangreich in die alten Briefbestände einarbeitete. Sie schuf eine Arbeitsgrundlage bei der Entzifferung der alten Handschriften und einer Systematisierung der Briefe (Erfassung von Jahr, Schlagwörtern und Adressat / Absender). Die genaue Entzifferung der Briefe und die Reproduktion steht noch aus. Daher können hier nur erste Erkenntnisse vorgestellt werden, weitere Details (voller Wortlaut, Argumentation) blieben nachzutragen.

375 Alexander stand von 1870 bis 1911, fast die gesamte Meiji-Zeit, in Diensten der japanischen Regierung. Der erste Teil des, im japanischen Außenministerium aufbewahrten, dienstlichen Briefwechsels wurde von Vera Schmidt 2000 in der Reihe *Acta Sieboldiana* publiziert.

kunde ³⁷⁶ mitgesandt hatte, die am Schreiben Siebolds mit angeheftet ist. Es kann vermutet werden kann, Siebold habe sie, nach Lektüre und Prüfung zurückgesandt.

Alexander von Siebold kommt auf die Bitte Obsts zurück, dem Leipziger Museum mehr japanische Gegenstände zu überlassen. Das Datum des Schreibens verrät, dass die Wiener Weltausstellung noch nicht zu Ende, der Pavillon noch nicht abgebaut und aufgelöst worden war. ³⁷⁷ Obst hatte, nachdem er selbst in Wien war, sich vorstellte und wohl bereits einige japanische Kunstgegenstände erhalten hatte, die Hoffnung, aus dem Bestand der ausgestellten (Kunst-) Gegenstände weitere dauerhaft zu erhalten.

Siebold gibt an, mit Sano Tsunetami, dem Ministerresidenten der kaiserlich-japanischen Regierung für die Wiener Weltausstellung, bereits darüber gesprochen zu haben. Sano sei sehr am Eintauch von japanischen Objekten gegen europäische Industrieprodukte und an dem Erwerb von Mustersammlungen interessiert, um damit in Edo ein Kunstgewerbemuseum aufzubauen.

Siebold regt an, einheimische Industrielle (in Deutschland) zu bitten, Muster zu senden. Das sei auch für die einheimische Industrie sinnvoll. Er bittet darum, einen entsprechenden Aufruf zu starten. Zugleich überließe er vorläufig dem Leipziger Museum einige Stücke aus seiner eigenen Sammlung. ³⁷⁸ Siebold kann hier als Sprecher der Wiener Delegation um Sano, Wagener, Tanaka und Watanabe identifiziert werden, die Alexander den Vorschlag des „Kulturtauschs“ artikulieren liessen.

Vera Schmidt, die einen Teil des in Bochum befindlichen Nachlasses von Philipp Franz von Siebold und seines Sohnes Alexander in der Siebold-Reihe des dortigen Japan-Institutes herausgab, verzeichnet in ihrer 2000 herausgegeben Sammlung von Siebold-Briefen aus dem an der Universität Tōkyō befindlichen Archiv des japanischen Außenministeriums *Gaimushō* drei Briefe Obsts aus Leipzig an Alexander von Siebold zwischen April und August 1874 (4.0142, 4.0149, 4.0151).

376 Die Satzung entspricht einer gebräuchlichen Vereinssatzung. Das 1869 gegründete Museum konstituierte sich von 1871 bis 1873 als Verein. Dr. Obst wollte sich wohl den Japanern gegenüber als ordnungsgemäß rechtlich angemeldete, ihre Zwecke in der Satzung deutlich formulierende Institution, empfehlen.

377 Die Wiener Weltausstellung fand vom 1. Mai bis zum 2. November 1873 statt. Sie war die fünfte Weltausstellung und die erste in einem deutschsprachigen Land. Auch das, sich parallel in Leipzig entwickelnde, Museum für Kunsthandwerk, das heutige Grassi Museum für Angewandte Kunst, beginnt seine Arbeit und vor allem seine Ostasiensammlungen mit der Wiener Weltausstellung. Es mag sein, dass dessen erster Direktor Melchior zur Strassen bei der Einwerbung von Objekten aus dem japanischen Pavillon mehr Erfolg hatte als Obst. Dennoch scheint nur Obst diesen Sammlungsaufruf gestartet zu haben und von Großschenkungen, die einem Buddha oder einem Boot vergleichbar wären, an das Museum für Kunsthandwerk ist d. V. vorläufig nichts bekannt. Beatrice Kromp gibt in ihrer Magisterarbeit (Kromp 2005), die sich mit den Ostasiensammlungen des Museums für Angewandte Kunst beschäftigte und alle bekannten Quellen untersuchte, darauf keine Hinweise. Sie führt wenige Porzellan-Objekte an, die in Wien vom Museum für Kunsthandwerk erworben wurden. Beispiele für Schenkungen der Japaner kann sie nur bei den Hamburger und Wiener Museen für Kunst und Gewerbe angeben. Nach Auskunft der amtierenden Museumsleitung, gab die Wiener Weltausstellung und ihr Besuch den ausschlaggebenden Impuls zur Gründung des Leipziger Museums für Kunsthandwerk. Das Völkerkundemuseum war schon gegründet, temporär öffentlich präsent und wurde von den Japanern, nicht ohne Drängen von Obst, strategisch mit Geschenken bedacht.

378 Neben einer umfangreichen Liste von Schenkungen der japanischen Legation an das Leipziger Museum wird im 1874 erschienenen Bericht für das Jahr 1873 auch auf die Schenkungen von Alexander und Heinrich von Siebold hingewiesen. Wobei, wie Briefe belegen, die Rüstungen Alexanders eher als Leihgabe gedacht waren. Daher wird er einige Jahre später auch darauf zurückkommen (sh. Kapitel II.3.7.3).

In einem ersten Schreiben vom 24. April 1874 versichert Obst Alexander Freiherr von Siebold, „dass er die Sammlung für Japan nicht vergessen habe und bald eine solche zusammengestellt haben werde.“. Am 8. Juli 1874 bedankt sich Obst in einem Schreiben an Siebold für ein japanisches Geschenk (Siebold 2000: 16). Am 5. August 1874 bedankt sich Obst „für ein weiteres japanisches Geschenk und bittet um japanische Leihgaben für sein Museum für einen besonderen Anlaß“ (Siebold 2000: 258). Der Wortlaut des ersten Schreibens vom 24. April 1874 (Siebold 2000: 247) ist: ³⁷⁹

d. 24./IV. 74

Sehr geehrter Herr Baron

Ich habe keineswegs meine Zusage an den Herrn Minister Sano vergessen, habe auch bereits Doubletten aus unserer Sammlung für das Japanische Museum bereit gelegt, bin aber, da die Eröffnung unserer Sammlung in deren neuem Locale bevorsteht zu beschäftigt gewesen, um mit allem Nachdruck sammeln zu können. Im Nächsten Monat gedenke ich aber mit Energie daran zu gehen, und bin ich überzeugt eine reiche Sammlung für Japan zusammen zu bekommen. Wollen Sie die Güte haben dies Sr. Excellenz mitzutheilen. – Dieser Tage besuchte mich auch Herr Wadanabe, leider war seine Aufenthalt in unserer Stadt nur von sehr kurzer Dauer, daß er von dem Wenigen was wir bieten können doch nur einen Theil sehen konnte.

Indem ich bitte mich Sr. Excellenz, der hoffentlich seine Decoration, sowie das Medaillon, das ich mir die Freiheit genommen habe ihm zu schicken, // erhalten haben wird, sowie Ihrem Herrn Bruder bestens zu empfehlen, und in der Hoffnung Sie einmal in Leipzig begrüßen zu können, zeichnet

mit vorzüglicher Hochachtung / ganz ergebenst

Dr. med. Obst

Watanabe Kōki (1848-1901, auch Hiromoto genannt) ³⁸⁰ nahm an der Iwakura-Mission ab 1871 teil, war von 1873-1876 in Wien und Rom Sekretär der Gesandtschaft, später im Auswärtigen Amt der japanischen Regierung. Er bleibt in Korrespondenz mit Obst. Das Leipziger Museum wurde am 8. Juni 1874 offiziell eröffnet.

In einem Schreiben an Alexander (8. Juli 1874) gibt Obst informiert über eine bevorstehende Sendung aus Leipzig, sein Verhältnis zu Alexander und Sano Tsunetami (Siebold 2000: 257):

d. 8. / VII. 74

Sehr geehrter Herr Baron!

Ihr werthes Schreiben vom 6. dieses habe ich richtig erhalten, und giebt mir dasselbe einen neuen Beweis von dem lebhaften Interesse wie von der thatkräftigen Theilnahme, welche sowohl Sie wie Sn. Excellenz für unser Unternehmen haben. Mit dem verbindlichsten Dank nehmen wir das ebenso werthvolle wie kostbare Geschenk an, und bitte ich Sie auch bei Sr. Excellenz [Sano, TG] von diesen wahren Gefühlen der aufrichtigsten Dankbarkeit und Erkenntlichkeit gefälligst Ausdruck geben zu wollen. Eine erste Sendung werde ich in den nächsten Tagen abgehen lassen, und wird dieselbe namentlich enthalten: Stoffmuster der verschiedensten Art, ferner eine recht interessante Sammlung von Gefäßmodellen und Topfwaaren von Thon, wie sie in den verschiedensten Theilen Deutschlands in Gebrauch sind. Sämtliche Gegenstände werde ich numeriren u. ein ausführliches Verzeichniß dazu anfertigen. Weitere Sendungen werden dann nachfolgen. – Das Bild Sr. Excellenz // für die Gartenlaube ist längst gezeichnet und geschnitten, und harre ich nur noch Ihrer [illeg.]gen Mittheilungen, die ich bitte mir möglichst bald, u. so. ausführlich als Sie nur können zukommen zu lassen, namentlich ersuche ich Sie um Aufschluß über des Ministers Beziehungen zur Fortschrittspartei, und seine Thätigkeit in derselben. [laut Schmidt erschien in *Gartenlaube* kein Artikel, TG] Vor einiger Zeit habe ich als geringen Beweis meiner Erkenntlichkeit, ein Medaillon von mir an Sn. Excellenz geschickt, da er ein Bild von mir wünscht, wissen Sie vielleicht ob dasselbe glücklich angekommen ist.

³⁷⁹ Die Unterstreichungen wurden aus der Transkription Schmidts übernommen.

³⁸⁰ 1882 wurde er Mitglied des Ältestenrates, 1885 Gouverneur von Tōkyō, von 1890-1892 war er Gesandter in Wien, 1892-1901 Mitglied des japanischen Parlaments. Watanabe ist damit ein treffendes Beispiel für einen in Europa geschulten Meiji-Diplomaten, der als Politiker in Japan später sehr wirksam war, bedeutende Karrieren machte. Watanabe ist auch 1886 Gründungsrektor der Kaiserlichen Universität, der heutigen Universität Tōkyō.

Ein biographischer Abriss und ein Vergleichsphoto, dass die Zuordnung Watanabes zum Wiener Photo ermöglicht finden sich auf einer Website der Tōkyō-Universität, die Aufnahmen japanischer Persönlichkeiten aus der Zeit der Pariser Weltausstellung zeigt, so müßte die Aufnahme auf 1878 datiert werden können. http://www.um.u-tokyo.ac.jp/DM_CD/DM_CONT/PARIS/HOME.HTM [Zugriff vom 5. August 2010]

Wie es scheint bleiben Sie und der Minister auf Ihren Posten in Wien u. kehren vor der Hand noch nicht nach Japan zurück, wie es wohl ursprünglich bestimmt war, vielleicht haben wir dadurch noch das Vergnügen Sie und Sn. Excellenz einmal in Leipzig begrüßen zu können.
Indem ich bitte mich Sr. Excellenz bestens zu empfehlen, zeichnet
mit vorzüglichster Hochachtung
ganz ergebenst
Dr. med. Obst

7.4. DER INTENSIVE KONTAKT OBSTS MIT ALEXANDER VON SIEBOLD – BRIEFE

Im Archiv des Leipziger Museums haben sich vier weitere Briefe Alexanders aus dem Jahr 1880 erhalten. Vera Schmidt weist in den Tagebüchern Alexanders Nennungen Obsts und seiner Begegnungen mit Alexander von 1877 bis 1905, ein Jahr vor Obsts Tod, nach. Alexanders Tagebücher von 1867 bis 1877 scheinen verloren gegangen.³⁸¹

Auf einer Postkarte vom 30. Januar 1880, die ein geprägtes Wappen mit einem verschlungenen und bekrönten „A&S“ trägt (MVL-Archiv 1880 / 01718), abgeschickt von „Berlin, Wilhelmstr. 62“, ³⁸² erbittet Alexander die zwischen 1873 und 1874 an das Museum geliehenen Gegenstände, die im Schreiben Alexanders 1874 angesprochen wurden, zurück. Besonders erwähnt er eine Schale in Goldlack mit Darstellung eines Taifuns und dem Wappen des Taikuns. Er informiert zudem, sein Chef Aoki ³⁸³ sei schwer erkrankt, wie es scheine brustleidend und genötigt Berlin zu verlassen.

Am 7. März 1880 schreibt Alexander in einem Brief an Obst, dass die Gegenstände nun doch im Museum bleiben könnten, aber er bittet um eine Liste der Objekte und würde dringend für eine Ausstellung von Waffen den goldlackierten Säbelständer mit dem Wappen des Taikun ³⁸⁴ benötigen, dazu lieferte er eine Skizze (MVL-Archiv 1880 / 01750). Zudem kommt er auf die Gestaltung einer Ausstellung in Leipzig zu sprechen.

Am 17. Juni 1880 schreibt Alexander einen weiteren Brief an Obst, dessen Inhalt vorerst nicht erhellt werden kann (MVL-Archiv 1880 / 01751-52), bereits am 13. Mai 1880 hatte sich Alexander nach einem *Specialkatalog von Japan* ³⁸⁵ des Museums erkundigt.

381 In Tagebüchern dieser Zeit, in der durch die Briefe in Leipzig und Tōkyō der intensive Austausch der beiden belegt ist, wären noch mehr Informationen aus Alexanders Perspektive zu erwarten gewesen.

382 Dort befand sich offenbar der Sitz der japanischen Legation, die zu dieser Zeit von Aoki Shūzo geführt wurde, der zwischen 1879 und 1880 aber mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen hatte, wie im Brief von Alexander auch angesprochen und sich daher vertreten ließ. Ab 1890 residierte in der Wilhelmstraße 62 in Berlin die im April 1890 durch Bismarck eingerichtete Kolonial-Abteilung des Auswärtigen Amtes. In unmittelbarer Nachbarschaft der Hausnummer 62 befanden sich bis 1945 fast alle wichtigen Ministerien der deutschen Regierungen, das Reichskanzleramt in der Nummer 76, das Auswärtige Amt in der Nummer 77. Für das 1890 eingerichtete Kolonialamt wurde auf dem Grundstück der Hausnummer 62 ein neues Gebäude errichtet, das bis 1938 bestand und dann einem Erweiterungsbau des Reichspropagandaministeriums weichen musste. (Vgl. dazu: http://www.schoefert.de/rka/kolonial/index_k.htm [Zugriff vom 12. Juni 2010])

383 Aoki machte nicht nur auf den jungen Mori Ōgai bei seiner ersten Begegnung in Berlin 1884 grossen Eindruck, er war seit 1878 auch Fördermitglied des Leipziger Museums, ebenso wie Matsukata Masayoshi, der Leiter der Pariser Weltausstellung 1878.

384 Mit Taikun (Tycoon) meint Alexander hier und in seinen Tagebüchern den (ehemaligen) Shōgun. Offenbar erhielt Alexander seiner engen Zusammenarbeit mit dem bis 1867/68 noch amtierenden Shōgunat wegen einige wertvolle Geschenke.

385 Es könnte sich um den OAG-Katalog von Wagener handeln, den Eisendecker 1878 einige Monate bei sich trug, bis er ihn an die Leipziger schickte.

Alexander war mit der Einrichtung einer Ausstellung in Berlin (?) beschäftigt und benötigte wohl, neben einigen seiner, an Leipzig verliehenen Objekte, auch fachlichen Rat.

7.5. *DER LEBENSLANGE KONTAKT OBSTS MIT ALEXANDER VON SIEBOLD – TAGEBÜCHER*

Die Tagebücher Alexanders belegen ein langes berufliches, teils privat-freundschaftliches Verhältnis von Obst und Alexander, leider sind die der Jahre 1868 bis 1877 verschollen.

Aufzeichnungen vom 4. April 1877 (Siebold 1999) weisen auf einen regen Auktionshandel Alexanders in Japan hin und erwähnen seinen selbst geschriebenen Katalog.

Am Donnerstag 5. April 1877 notiert er den „Austritt an die deutsche Ostasiatische Gesellschaft“ angezeigt zu haben, gemeint ist die OAG. Seine Motive bleiben im Dunklen.

Die Krise des Jahres 1877 war für die OAG wohl zuerst eine inhaltliche, strukturelle bevor sie zur finanziellen wurde. Die Mitgliederegebühren waren hoch, so traten, wie Spang anmerkte (Spang 2005), gerade 1877 viele Mitglieder aus, was sich erst durch die Senkung der Gebühren wieder entspannte.

Der Seinan-Krieg, diese Zerreißprobe der Meiji-Regierung mag die wichtigste Ursache gewesen sein, die Ausländer in Japan zu beschäftigen, zu beunruhigen und, wie im Falle Wagners, in finanzielle Probleme zu stürzen. Einträge vom 4. und 6. April 1877 belegen Alexanders Verpflichtung für das von Sano geleitete Sanitätskorps, das entstehende Rote Kreuz Japans, das von Alexander durch eine Übersetzung deutscher Statuten in das Japanische entscheidend mit begleitet wurde. Alexander sprach darüber auch selbst mit Iwakura Tomomi (Siebold 1999: 72).

Alexander und Obst trafen sich auf der Pariser Weltausstellung wieder, bei der Alexander für die japanische Legation und ihren Pavillon tätig war. Deutschland war als einzige bedeutende Nation nicht auf der Weltausstellung vertreten. Das unterstreicht die Bedeutung von Obsts mehrmonatigem Besuch in Paris.³⁸⁶ Die OAG-Sammlung war bereits aus Japan ausgeschifft, über London und Hamburg nach Leipzig unterwegs.

Am 20. April 1878 erwähnt Alexander die Arbeit an einem „sächsischen Finanz Report“, was damit gemeint ist, bleibt, auch Schmidt, vorerst rätselhaft. Ein Schreiben an Obst wird erwähnt (Siebold 1999: 120).³⁸⁷

³⁸⁶ Obst vertrat praktisch das Königreich Sachsen. Das hatte bis 1813 mit Napoleon gegen die Preußen gekämpft. In Wien 1873 wurden die Preußen von den Franzosen schief angesehen, teils ausgepöffelt, wie die österreichische Presse der Zeit nicht ohne Gefallen bemerkte. Vor Frankreich kämpften die Preußen gegen Österreich-Ungarn. Das Deutsche Reich, preußischer Prägung, hatte sich bei beiden Gastgebern der Weltausstellungen nicht beliebt gemacht. Obst, als erklärter Sachse, war da fein heraus, konnte unabhängig von Preußen agieren. Darum auch der harte Kampf 1878, wo Eisendecker Preußens Interessen vertreten durfte.

³⁸⁷ Schmidt weist in ihren Anmerkungen zu den Tagebüchern Alexanders auf die vier im Archiv des *Gaimushō* lagernden Briefe Obsts, die sie in ihrer kurz darauf erschienenen Ausgabe der Siebold-Briefe in vollem Wortlaut druckte (ein Brief konnte v. V. noch nicht gelesen werden). Der hier im Tagebuch erwähnte Brief Obsts fand sich in Leipzig (als Entwurf) bisher nicht an. April 1878 ist Höhepunkt der Verhandlungen über das Schicksal der OAG-Sammlung.

Am 16. Mai 1878 erreicht Alexander die Nachricht vom tödlichen Attentat auf Innenminister Ōkubo Toshimichi (1830-1878),³⁸⁸ das am 14. Mai 1878 von unzufriedenen Samurai verübt wurde. In Paris berichtet Alexander von zahlreichen Begegnungen mit Inoue Kaoru (1836-1915),³⁸⁹ dem späteren Außen-, Handels- und Innenminister.

Am Mittwoch, 23. Oktober 1878, traf Alexander Dr. Obst in Paris zum Abendessen.

Am Samstag, 26. Oktober 1878, schreibt er: „Mit Obst zu Matsukata gegangen und Diplom überreicht.“ (Siebold 1999: 143).³⁹⁰ Obst hat wohl ein Ehrendiplom, zum Dank für die Überlassung von Objekten des Japanischen Pavillons, in Paris überreicht. Alexander berichtet von einer „Preisvertheilung“ auf der Weltausstellung am 21. Oktober 1878. Möglicherweise schloss Obst einen Dank an die Japaner für Hilfe bei der OAG-Schenkung an.

Am 7. November 1878 besuchte Alexander mit Dr. Obst eine Ausstellung, „und Gegenstände für Museum u. Oesterreich ausgesucht“ (Siebold 1999: 144).

Am 2., 3. und 6. November 1878 traf Alexander den „Großherzog von Sachsen“.³⁹¹ Der „sächsische Finanz Report“ vom April kann hiermit verbunden sein.

Am 8. November 1878, einen Tag nach Treffen und Besorgungen mit Obst, trifft Alexander Dr. Kanitz und einen Herr Walcher um mit diesen beiden für das „Oesterr. Museum Sachen“ zu bestimmen. Das mag seine, zuvor erwähnte seit 1872/73 anhaltende vermittelnde Tätigkeit für die Museen in Wien und Leipzig belegen. Im Anschluss war Alexander mit Matsukata und Kuki von der Legation beim Großherzog (Siebold 1999: 145).

In Paris häufen sich gesundheitliche Klagen, vor allem mit der Lunge, die Alexander, neben Medikamenten, mit wiederholten Besuchen Türkischer Bäder in Paris zu kurieren suchte. Am Montag, 2. Dezember 1878 notiert er, „Befinden gar nicht gut. Dr. Obst gekommen der auch glaubt, daß mir das hiesige Klima nicht paßt. Schwierigkeiten im

388 Ōkubo war Teil der Iwakura-Mission, reiste aber schon am 28. März 1873 nach Japan ab (Kume 2002: XXXV). Er war demnach ebenso wie Justizstaatsrat Kido Takayoshi, der am 16. April 1873 abreiste, nicht in Österreich-Ungarn und nicht auf der Wiener Weltausstellung.

389 Inoue, der 1882 auch mit Alexander als Übersetzer die Verhandlungen mit den westlichen Mächten zur Revision der ungleichen Verträge führte, darunter auch Eisendecker als dem Vertreter des Deutschen Reiches, soll laut Schmidt auch auf den Überfall 1861 auf die englische Gesandtschaft beteiligt gewesen sein, 1863 reist er mit Itō Hirobumi durch Europa, war von 1873-75 für den Mitsui-Konzern tätig und dann 1877/78 zu „Finanz- und Wirtschaftsstudien in Europa“. In dieser Hinsicht oder bereits in seiner Tätigkeit als „Minister für Öffentliche Arbeiten“ ab 1878 traf er dann in Paris mehrmals auf Alexander. 1879-1888 war Inoue Außenminister, 1888 Minister für Landwirtschaft und Handel, 1892 Innenminister. Ein Herr Tsubouchi ist dem Leipziger Museum als Vertreter des Hauses Mitsui auch seit 1878 als Fördermitglied verbunden und wird auch in den Tagebüchern Alexander von Siebolds erwähnt, er scheint ein Nachfolger von Inoue zu sein. Darüber bestand demnach schon lange eine Verbindung zu der wichtigen Mitsui-Familie, die neben Banken auch mit ihren Kaufhäusern Mitsukoshi Japan prägte und selbst zum Sammler alter japanischer Kunst wurde, wie das heutige Mitsui-Kunstmuseum noch eindrucksvoll zeigt.

390 Matsukata Masayoshi (1835-1920) war stellvertretender Leiter der japanischen Delegation auf der Pariser Weltausstellung und war ab 1880 unter anderem Innenminister, kurze Zeit auch Finanzminister und Premier Japans. Wie bereits beschrieben war er bereits auf Weltausstellungen 1867 und 1873.

391 Offenbar handelt es sich dabei um die ernestinische Linie um Gotha-Weimar-Eisenach, denn die albertinische in Dresden war schon lange mit einem König vertreten. Der war dem Leipziger Museum von Beginn an verbunden, unterstützte es seit 1873 massgeblich finanziell. Obst scheint eine Art Mandat erhalten zu haben, im Sinne der Entwicklung von Handel und Wissenschaft, direkt über das Museum auch für das Königreich Sachsen zu verhandeln, ähnlich wie die Siebold-Söhne für Österreich-Ungarn und Japan. Der deutsche Kaiser war dem Museum seit 1877 als Fördermitglied verbunden, im Nachgang der Wiener Weltausstellung und den damit verbundenen Erwerbungen und noch vor der OAG-Schenkung, in Kenntnis der aktiven Zusammenarbeit mit Wien und Japan durch das Leipziger Museum. Diese Förderung kann den, noch 1873 formulierten Anspruch, ein (deutsches) „Centralmuseum“ zu sein, als erfüllt belegen.

Athmen wahrscheinlich folgen des türkischen Bades“. Obst hat ihn offenbar gleich untersucht und Alexanders eigene Therapie-Aktivitäten einer kritischen Revision unterzogen.

Dies belegt, dass Obst für Alexander, möglicherweise den Gesandten, späteren Botschafter und Außenminister Aoki Shūzō als Arzt zum Einsatz kam.

Am 4. Dezember 1878 schreibt Alexander noch deutlicher: „Obst gekommen und mich untersucht. Catarrh auf beiden Seiten keine Zeichen von Tuberkeln. Empfiehlt Vorsicht Emser Krähnen und Bad Reichenhall für nächstes Jahr – Luftveränderung nicht unumgänglich nothig.“

Auch zwei Tage später, am Freitag, 6. Dezember 1878 ist das „Befinden nicht sonderlich. Abends Dr. Obst bei mir gezeßen.“

Am 12. Dezember 1878 notiert Alexander: „Obst zum Frühstück nachher den Louvre besucht. Mit ihm gezeßen nachher Abends ausgegangen bei ziemlich großer Kälte. Nachts Befinden sehr schlecht.“

Heiligabend, 24. Dezember 1878: „Mit Dr. Obst im Hotel Continental gezeßen.“ und am ersten Weihnachtstag, 25. Dezember 1878 wiederum „abends mit Dr. Obst im Hotel Continental gezeßen.“ (Siebold 1999: 147-149).

Einige Zeit später und wieder zurück in Berlin, wo Alexander für die japanische Legation tätig ist, notiert er in sein Tagebuch: „großartigen Minister Wechsel in Japan [...] Sano! unter andern Finanzminister geworden!“ (Siebold 1999: 201).

Am Montag, 19. April 1880, berichtet Alexander von einem Besuch Obsts in der Legation in Berlin (Siebold 1999: 207).

Im Leipziger Museumsarchiv lassen sich zur Kontextualisierung dieses Zeitraums insgesamt vier Schreiben ausmachen. Die Postkarte vom 30. Januar, in der Alexander um die Rückgabe einiger 1873/74 geliehener Gegenstände bittet. Ein Brief vom 7. März, in dem er auf die Herausgabe der Objekte verzichtet, aber eine Aufstellung seiner Objekte im Leipziger Haus wünscht. Dem Treffen mit Obst am 19. April 1880 folgen ein Schreiben vom 13. Mai und eines vom 17. Juni 1880, die kurz gehaltenen und, wegen mangelnder Reproduktionen, vorerst nicht zweifelsfrei zu bestimmen sind.

Am Freitag, 2. Juli 1880 schreibt Alexander: „Dined with Obst at the Kaiserhof and went with him to the Bendlerstraße afterwards to Zoological.“ (Siebold 1999: 215)

Der in Tōkyō erhaltene Brief vom 20. September 1880 von Obst an Alexander (sh. Kapitel II.3.7.7), bezogen auf Obsts Erkenntnis Heinrich von Siebold habe sich nicht für die OAG-Schenkung nach Leipzig eingesetzt, wie er behauptete, und daher das Komthur-

Kreuz des Sächsischen Albrechtsordens zu unrecht erhalten, hinterliess in den Tagebüchern Alexanders keine Spur, auch nicht die skizzierte Vorgeschichte.

Mit einigem Abstand berichtet Alexander in seinem Tagebuch von einem Brief Obsts, der ihn am 23. Dezember 1883 erreichte (Siebold 1999: 405).³⁹²

Am Freitag, 7. November 1884 erwähnt Alexander Briefe an „Heinrich“ und „Obst“ (Siebold 1999: 437). Er scheint sich gerade in Rom im Dienst der dortigen japanischen Legation zu befinden. So wie hier, in einem Atemzug, werden „Heinrich u. Obst“, auch in früheren Einträgen genannt. Das zeigt ein enges Verhältnisses Heinrichs und Alexanders zu Obst auf. Der, gut zehn Jahre ältere, Obst war für Alexander, der seinen Vater schon 1866 verloren, in Japan aber erlebt hatte, neben einem Arzt und Fachkollegen, in Bezug auf japanische Sammlungen und Sammlungspolitik in Europa, wohl ein väterlicher Freund.

Am Montag 13. Mai 1901 berichtet Alexander von einer Reise nach Leipzig und einer nachmittäglichen „Conferenz mit Woerl“, in der aber „nichts erreicht“ worden sei. Der Verleger Leo Woerl brachte 1897 eine Neuauflage des „Nippon“-Buches von Alexanders und Heinrichs berühmten Vater Franz Philipp von Siebold heraus, möglicherweise wollte Alexander über eine zweite Auflage verhandeln. Alexander berichtet weiter, er sei abends noch einmal mit Woerl und auch mit Obst zusammen gewesen.

In den Tagen danach wollte sich Alexander in Colloda bei Gross Heringen und in Grobers bei Halle nach einer Villa umsehen, offenbar suchte er schon einen Altersruhesitz. Nach Colloda fuhr er gar nicht erst, als er hörte, dass der Vorbesitzer an „Lungenkr. gestorben“ sei (Siebold 1999: 1033).

Am Freitag, 12. Mai 1905 notiert Alexander die letzte Begegnung: „Visit of Dr. Obst.“ Alexander war in der Japanischen Botschaft in Berlin tätig. Zu seiner Gesundheit schreibt er: „Prof. Michael satisfied thinks desease will remain as it is.“ (Siebold 1999: 1197)

7.6. BELEGE FÜR FRÜHE KONTAKTE DER LEIPZIGER NACH JAPAN

Ein nicht datiertes, in den Jahrgang 1873 eingelebtes Schreiben des *Königlich Dänischen Konsuls in Yokohama Eduardo von Bavier* (MVL-Archiv 1873 / 170)³⁹³ stellt, auf mehreren Seiten, Objekte einer Sammlung auf. Bavier vermachte dem Leipziger Museum 1874 eine grössere Sammlung, wird im Jahresbericht 1875 als Förderer des Hauses genannt. So halfen, neben den Siebolds und Sano, andere Sammler und Amtsträger in

³⁹² Da sich der Brief in *Tōkyō* nicht erhielt und in Leipzig keine Hinweise gefunden wurden, vor allem, weil die Briefe nach 1880 vorerst nicht untersucht werden konnten, kann hier nichts zu den Inhalten des Briefes und der aktuellen Kommunikation der beiden ausgesagt werden.

³⁹³ Bavier war ein 1842 geborener Schweizer (Schmidt 2000: 205), 1862 Attaché an der Schweizer Gesandtschaft, gründete 1875 ein Seidenexporthaus *Bavier & Co* in *Yokohama*. Er mag demnach Martin Bair gekannt haben. Ab 1868 war er als Honorarkonsul für Dänemark tätig. Obsts Mutter war Franko-Schweizerin.

Japan, vor der OAG-Schenkung, dem Haus beim Aufbau der Sammlungen. Bavier selbst wurde von den Japanern für Wien 1873 engagiert, wie Calice angab (sh. K. II.3.4.7).

Auf einem Brief-Entwurf Obsts (Dezember 1873), geschrieben auf einem Briefpapier, das für die *permanente Kunstausstellung des Pietro Del Vecchio* in Leipzig wirbt (MVL-Archiv 1873 / 194), an einen namenlosen General-Direktoren, da Obsts sehr schwieriger zu entziffernder Handschrift vorerst nicht zu entlocken, finden sich links oben Ecke mit Bleistift geschrieben die Namen Sano Tsunetami und Heinrich Jonkheer von Siebold.³⁹⁴ Der Briefentwurf ist mit schwarzer Tinte³⁹⁵ geschrieben, schwer leserlich und voller Korrekturen. Die Schenkung japanischer Gegenstände durch die Vermittlung Sanos wird angesprochen. Der Entwurf mag Obsts Aufrufe an einheimische Industrielle belegen, für das entstehende Museum für Kunstgewerbe in Edo zu sammeln, um dann die versprochenen Kunstgüter von den Japanern zu erhalten.

Erst im Frühjahr 1874, trifft mit einem auf 25. Februar 1874 datierten Schreiben der *K. Japanesischen Commission für die Weltausstellung 1873* die Benachrichtigung ein über die Schenkung einer großen Buddha-Statue, *Daibutsu*, „et un petit bateau japonais“ [ein kleines japanisches Boot], die zuvor bei der Weltausstellung in Wien gezeigt wurden. Gezeichnet ist es von *N. Yamataka*³⁹⁶ und Heinrich von Siebold.

Der *Daibutsu*, im Ersten Museumsbericht vermerkt, ist die bronzene Statue eines Adibuddha Vairocana³⁹⁷ und stand später im neuen Grassimuseum am Johannisplatz in der *Götterwagenhalle*³⁹⁸ neben einem großen indischen Festwagen (*Götterwagen*).

394 Heinrich war, wie die Leipziger Museumsberichte vermelden, seit dem 16. Januar 1874 Beauftragter des Museums (mit Wohnort in Jedo).

395 Schmidt qualifiziert diese bei anderen Briefen Obsts, die sie untersuchte, als „Eisengallustinte von einer Hand“, dazu schrieb Obst „Fraktur“, was erklärt, warum die Briefe für den nicht in die alten Handschriften eingearbeiteten Leser schwer zu lesen sind, andere Autoren, mit denen das Museum oder Obst verkehrte, schreiben dagegen in lateinischer Schrift.

396 Es handelt sich um den von Peter Pantzer auf dem Wiener Weltausstellungsphoto 1874 in der Gruppe identifizierten aus *Hamamatsu* stammenden Yamataka Nobutsura (Nobuakira, 1842-1907), der als erster Sekretär der Legation tätig war. Yamataka war schon 1867 auf der Pariser Weltausstellung mit dabei, sollte noch an weiteren Weltausstellungen teilnehmen, später wurde er auch Direktor der Kaiserlichen Museen in *Tōkyō*, sowie der beiden in *Kyōto* und *Nara*. Von Januar bis Juni 2009 fand in *Matsudo* in *Chiba* im historischen Museum auch eine Ausstellung statt, die sich ausführlich mit Yamatakas Rolle als Begleiter des jüngeren Bruders des Shōguns auf die Pariser Weltausstellung 1867 beschäftigte, in der auch Tanaka und Alexander von Siebold zugegen waren.

397 Es handelte sich wohl um eine Nachbildung des *Daibutsu* in Nara, von dem im Museumsbericht in der Erwerbsliste der Wiener Schenkungen 1873/74 eine Höhe von „27 m!“ angegeben wird, tatsächlich ist die Plastik aber nur 16,2 m hoch. Die Leipziger Plastik ist eine Nachbildung ungefähr im Maßstab 1:8, wobei diese Höhe vorerst nur geschätzt werden kann. Der Erwerb dieser Plastik war dem Museum so wichtig, dass sie sogar das Titelblatt des ersten Museumsberichtes zum Jahr 1873, 1874 erschienen, zierte, was unter allen 28 Berichten bis 1900 die Ausnahme bleibt.

398 Die *Götterwagenhalle* wurde bei den Bombenangriffen im Februar 1943 sehr schwer beschädigt, das Museumsarchiv besitzt einige Schwarzweiß-Aufnahmen von der zerstörten Halle, in der der Kopf des *Vairocana* noch erhalten blieb. Der Rest der Figur schmolz wohl ein, alle Holzgegenstände darunter, auch. Der erhaltene Kopf ist heute in der Vitrine mit japanischer sakraler Plastik in der aktuellen Dauerausstellung zu sehen. Heute ist der, durch die Modernisierung des Hauses zwischen 2001 und 2005, wieder hergestellte Raum der ehemaligen *Götterwagenhalle* im Besitz des Musikinstrumentenmuseums und heisst *Zimeliensaal*. Darin finden vor allem Konzerte statt, auch kleinere Ausstellungen, der Saal grenzt an den ehemaligen *Japanischen Garten*, der mit zwei anderen an ihn seitlich angrenzenden Flügeln nicht mehr dem Völkerkundemuseum zugeteilt ist, da es nur die Ausstellungsräume im oberen Teil des Gebäudes nutzt. Gemeinsame Pläne zur Wiederherstellung des *Japanischen Gartens* scheiterten bisher vor allem an Geldnot.

7.7. DIE LEIPZIGER SAMMLUNGEN FÜR JAPAN

Hermann Bernhard Julius Obst rief schon 1874 auf Bitte Sanos und der Siebolds in Zeitungen die hiesigen Industriellen und Kunsthandwerker auf, Muster, Proben und andere Formen ihrer Erzeugnisse an das Leipziger Museum zu senden, das mit diesen Objekten den Aufbau des *K. Gewerbemuseums in Edo* mit gestalten wollte.

Das Echo war groß, wie eine Serie von mehr als zehn Antwortschreiben an das Museum von Unternehmen der Region und Industrie- und Handwerkskammern zeigt (MVL-Archiv 1874 / 252-263). Der Zeitraum der Schreiben erstreckt sich vom 22. August bis zum 10. Oktober 1874. Bisher sind die Daten von zwei in Tageszeitungen veröffentlichten Aufrufen Obsts bekannt: *Bautzener Tageblatt* am 19. August 1874 und *Leipziger Zeitung* am 12. September 1874. Die Veröffentlichung gleich lautender Aufruf zur Sammlung auch in anderen Tageszeitungen in Sachsen ist anzunehmen. Leider d. V. liegt bisher kein vollständiger Text eines Aufrufs vor.

Zusätzlich scheint Obst bestimmte Kammern und Unternehmen auch direkt angeschrieben zu haben. Sein Anliegen prüfen unter anderem: der Direktor der *Handels- und Gewerbekammer Dresden* (Schreiben vom 22. August 1874), die *Handels- und Gewerbekammer Zittau* (27. August 1874),³⁹⁹ die *Handels- & Gewerbekammer Plauen* (31. August 1874).⁴⁰⁰

Die in Schneeberg tätige *Spitzenmanufaktur H. D. Danckwardt & Co.* offeriert (4. September 1874) „für das ‚in Gründung begriffene Gewerbe-Museum‘ sämtliche schwarze Spitzen an, die wir fabricieren“.

Auch die *Dresdener Dampf-Kork-Fabrik von Carl Lindemann* (7. September 1874) möchte Muster für Japan bereitstellen, den Aufrufen folgend.

Die *Gewerbekammer zu Leipzig* möchte ebenso dem Aufruf folgen (8. Oktober 1874), wie die *Blumenfabrik Leibinger und Schmidt in Dresden* (9. September 1874) und die *Stuhlfabrik und Sophabauerei mit Dampftrieb, Sofaspringwohl G. Zehl & Co. aus Leisnig* (12. September 1874), die einen Aufruf in der *Leipziger Zeitung* am 12. des Monats, wohl am Tag des Antwortschreibens selbst erwähnt. Dabei zerbrechen sich die Möbelfabrikanten schon den Kopf, wie man die Produkte nach Japan entsenden könne und zu welchen „Conditionen“ ein Absatz möglich sei.

399 Dabei wird ein Anschreiben Obsts am 15. des Monats und der Aufruf im *Bautzener Tageblatt* am 19. des Monats erwähnt.

400 Ein Aufruf vom 15. des Monats und ein Schreiben vom 20. des Monats werden erwähnt. Auf einer Klausursitzung am 27. des Monats sei über die Abgabe von Mustern und von Proben von Erzeugnissen entschieden worden.

Im Verlauf der Korrespondenz sind bereits Antworten auf Briefe Obsts an die ihm schreibenden Fabrikanten vorzufinden, so noch einmal der Spitzenfabrikant Dankwardt aus Schneeberg (19. September 1874, als Antwort auf Obst am 6. September 1874) mit dem Versprechen, „Mitte Oktober Spitzen zu schicken ...“. Darüber hinaus macht sich Dankwardt Gedanken über eine Art spezieller Anfertigung, Zumessung für diese Sendungen.

Carl Lindemann, der Dampfkork-Fabrikant aus Dresden erfüllt schon bald Obsts Wunsch nach Überlassung von Mustern (24. September 1874).

Die Handelskammer Leipzig (23. September 1874, als Antwort auf eine Schreibens Obsts vom 15. des Monats), habe „in Hinblick auf (die) Einrichtung des japanischen Gewerbemuseums von dem Minister-Residenten in Berlin einzureichen beschlossen ...“. Dieser Brief bleibt vorerst sehr kryptisch, vermutlich hatte Obst um eine direkte Vermittlung bei der japanischen Regierung angefragt und dabei die *Handelskammer Leipzig* eingeschaltet, die wohl mit der *Handels- und Gewerbekammer Leipzig*, die in einem anderen Brief schon einmal in Erscheinung trat, identisch sein dürfte. Mit *Ministerresident* dürfte wohl der Vertreter Japans in Berlin gemeint sein, offenbar wollte Obst die Modalitäten des Transports der nun bereits eingesammelten Mustern und Proben besprechen, denn ganz sicher hatte er dafür kein Budget.

Als letztes Schreiben in diesem Reigen trifft am 10. Oktober 1874 ein Brief aus Kirchberg von der *Tuchfabrik C. T. Singer* ein, der auf das „Gewerbemuseum in Japan“ Bezug nimmt.

In einer wohl in Zittau erschienenen Tageszeitung, war am 19. August 1874 das Protokoll der *Plenarsitzung der Handel- und Gewerbekammer Zittau* abgedruckt. Der untere rechte Absatz des Textes ist mit Bleistift rot markiert und sei hier in voller Länge wieder gegeben, da sie, bis zum Auffinden der originalen Zeitungsannoncen von Obst und der vollständigen Entzifferung aller Briefe, bereits sehr gut Echo der sächsischen Industrie und den Ton Obsts und die von ihm angewandte Strategie offenbart (MVL-Archiv 1874 / 266):

Schließlich nahm die Kammer Kenntnis von einem Schreiben des Vorstandes des Leipziger Museums für Völkerkunde, welches unter Hinweis auf die der Sächsischen Industrie dadurch gebotene Möglichkeit ihr Absatzgebiet zu erweitern, dazu auffordert, Rohstoffe, Halbfabricate, Muster und Proben von fertigen Waaren nebst Preisangaben an den Schriftführer des Museums, Herrn Dr. med. Obst in Leipzig, zur Weiterbeförderung an das Gewerbemuseum in Japan einzusenden. Es erscheint eine Berücksichtigung dieser Bitte um so mehr gerechtfertigt als die kaiserliche japanische Regierung das Leipziger Museum durch Ueberlassung werthvoller Geschenke wesentlich unterstützt hat.

7.8. AUSZEICHNUNGEN FÜR HEINRICH VON SIEBOLD

Heinrich von Siebold, seit 16. Januar 1874 Beauftragter *des Museum*, war *bisher* in den Briefen nur als Unterzeichner der im Februar 1874 erklärten Schenkung der großen Buddha-Statue und des kleinen japanischen Bootes aus dem Wiener Japanischen Pavillon in Erscheinung getreten. Eine Schreibung des Auswärtigen Amtes in Berlin vom 29. Dezember 1874 unterrichtet das Leipziger Museum über die erfolgte Aushändigung der Insignien des Ritterordens des Königlich-Sächsischen Albrechtsorden ⁴⁰¹ an Jonkheer Heinrich von Siebold in Tōkyō.

Das Schreiben scheint eine Reaktion auf einen Brief Obsts zu sein, gezeichnet ist es von einem Herrn Baselow, das Papier ist mit der Aufschrift Auswärtiges Amt geprägt und diesem Papier ist die Jugend des Amtes noch anzusehen. Gleichzeitig sticht es gegenüber den anderen Briefen durchaus durch eine gute Papierstärke und (preußisch) schlichte Schönheit hervor. Der Brief schließt damit, dass der Orden an Siebold am 19. Dezember 1874 „in Yedo vom kaiserlichen Ministerresidenten“ übergeben wurde. Ministerresident war zu dieser Zeit noch Max Scipio von Brandt.

Offenbar setzte sich Obst beim sächsischen König dafür ein, dass Heinrich von Siebold mit dem Albrechtsorden ausgezeichnet wurde und ließ diesen über das Auswärtige Amt in Berlin nach Tōkyō zur deutschen Residenz schicken, damit der Orden dort feierlich an Siebold verliehen werden konnte, wie Herr Baselow es Obst in dem zitierten Schreiben dann auch berichtet.

Vera Schmidt weist in ihrem Band mit den in Japan beim Archiv des Außenministeriums befindlichen Briefen auch ein längeres Schreiben Obsts vom 20. September 1880 nach, in dem er anmerkt, dass ein weiterer an Heinrich verliehener Orden diesem wohl zu Unrecht verliehen worden sei, da „Heinrich kein Verdienst an der Schenkung der Sammlung der OAG an das Museum in Leipzig gehabt habe“. Vielmehr „Herr Prof. Dönitz ist es einzig u. allein gewesen, welche Leipzig nicht nur in Vorschlag gebracht, sondern es auch durchgesetzt hat, daß die Samlung dahin gekomen ist. Ihr Herr Bruder soll sich auch nicht im Entferntesten darum bemüht haben. [Absatz] An der Wahrheit der Mittheilung ist nicht zu zweifeln.“ Der Brief sei wegen seiner Brisanz hier voll zitiert (Siebold 2000: 334-335):

Museum für Völkerkunde, Leipzig [Briefkopf, geprägt]

Leipzig, den 20. September 1880

Verehrter Herr Baron!

Hoffentlich sind Sie wieder in Berlin, und wird mein Brief glücklicher sein als ich, der Sie bei meiner letzten Anwesenheit in des Reiches Hauptstadt, während des Anthropologengcongresses leider nicht antraf.

⁴⁰¹ Der 1850 vom sächsischen König Friedrich August II. 1850 gestiftete Albrechts-Orden wurde in Erinnerung an Herzog Albrecht den Beherzten für geleistete Dienste im Staat, Wissenschaft und Kunst und „für gute bürgerliche Tugenden“ verliehen. Siebold scheint dabei der Ritterrang verliehen worden zu sein, das ist der dritte Rang nach Großkreuz und Komthur (mittlerer Rang).

Wie ich höre wird Herr Tschubuschi [?] in nächster Zeit nach Deutschland kommen und auch Leipzig besuchen. Die Firma Marx u. Esloh [?] will ihn festlich empfangen und bei dieser Gelegenheit die Japanische Fahne herausstecken. Doch dies entre nous. Sie ersucht mich nun um das Japanische Wappen u. die jap. Farben, um deren freundliche Angabe ich mich an Sie wende mit der Bitte mich möglichst bald darüber informieren zu wollen.

Jüngst ist mir eine Mittheilung gemacht worden, die auch Sie angeht, u. die ich Ihnen nicht vorenthalten darf, so peinlich sie mich auch berührt hat. Vor allen Dingen gilt es wieder gut zu machen, was verbochen worden ist. So weit es in meinen Kräften liegt, werde ich dabei gern behilflich sein, doch müssen auch Sie das Ihrige thun, u. Ihre ganze Auctorität dabei einsetzen. //

Wie Sie wissen hat Ihr Bruder das Komthurkreuz des Sächs. Albrechtsordens erhalten was und zwar für seine Bemühungen um die Saml. der deutsch. Gesell.für Nat. u. Völkerkunde Ostasiens. Er sowohl, wie auch Sie haben mir zu wiederholten Malen die Mühen u. Anstrengungen geschildert, die er um den Zweck zu erreichen gehabt habe. Wiederholt bin ich auch von Ihrer u. Ihres Herr Bruder Seiten um der Decoration angegangen worden. Da muß ich dan nun erfahren und zwar von ganz zuverlässiger Seite, daß Ihr Herr Bruder auch nicht das geringste Verdienst bei der ganzen Sache gehabt hat. Der Gang der Sache ist in Kürze folgendes gewesen:

Herr Prof. Dönitz, damals Vorsitzender der Gesellschaft, hatte wegen Raummangels den Vorschlag gemacht, die Sammlung irgend einem Mus. Deutschlands zu überweisen und Herr Prof. Dönitz ist es einzig u. allein gewesen, welcher Leipzig nicht nur in Vorschlag gebracht, sondern es auch durchgesetzt hat, daß die Sammlung dahin gekommen ist. Ihr Herr Bruder soll sich auch nicht im Entferntesten darum bemüht haben.

An der Wahrheit der Mittheilung ist nicht zu zweifeln. Sollte nun das Benehmen Ihres // Herrn Bruders ruchbar werden, so könnte dies, was Sie sich wohl selber sagen werden, die übelsten Folgen für ihn haben. Ich ersuche Sie daher Ihren ganzen brüderlichen Einfluß bei ihm geltend zu machen, daß er die Scharte wieder auswetzt, und sich in anständiger Weise aus der Schlinge zieht, widrigenfalls die Sache für ihn verhängnisvoll werden könnte, da sie schon anfängt ruchbar zu werden. Ich werde Ihrem Herrn Bruder in derselben Weise in den nächsten Tagen schreiben. Vielleicht habe ich auch Gelegenheit nächstens einmal mündlich über die Angelegenheit mit Ihnen zu sprechen.

Hoffentlich ist Ihnen Ihre Badereise nach Kissingen gut bekommen und befinden Sie sich ganz wohl. Mir geht es nicht ganz wohl. Seit dem Antropologencongress laborire ich an einem fatalen Magencatarrh. Doch denk ich zur Dombaueifer nach Köln zu gehen. Auf der Rückreise komme ich vielleicht über Berlin u. werde dan nicht ermangeln Sie aufzusuchen.

Mit bestem Gruß

Ihr ergebenster / H. Obst

Dieses Zitat belegt einen seltenen Zornesausbruch von Obst und kommentiert die Querelen um die OAG-Schenkung. Heinrich von Siebold beanspruchte und erhielt offenbar einen zweiten Orden. In den in Leipzig befindlichen Briefen von Heinrich von Siebold wird mehrmals ein Orden für Erwin von Bälz vorgeschlagen, für dessen Verdienste um die Schenkung der OAG-Sammlung nach Leipzig. Durch die OAG-Sitzungsprotokolle, so zitiert auch bei Spang, ist die Rolle von Bälz als Fürsprecher Leipzigs gut belegt, allerdings konnten aus diesen Quellen alleine die Motive dafür nicht erhellt werden.

Friedrich K. W. Dönitz (1838-1912) war seit 1872 als Professor für Medizin in Tōkyō tätig, anschließend an verschiedenen Krankenhäusern im Inneren Japans, ab 1886 wieder in Deutschland, war er zuletzt Medizinalrat in Berlin. Von Januar 1877 bis Januar 1878 war Dönitz OAG-Vorsitzender, vertrat aber auch Eisendecker 1878-79 in dessen Abwesenheit (Deutschland-Reise). Zusammen mit Bälz hat er sich nach den in den Mitteilungen der Gesellschaft abgedruckten Protokollen für die Schenkung nach Leipzig ausgesprochen.

Damit ist auch ein Dreieck von Medizinern belegt, das über die Siebold-Söhne, als Kinder eines berühmten Mediziners zwischen Deutschland und Japan, noch polygon wird, die in dieser Situation sich nicht nur gegenseitiger Wertschätzung versicherten, sondern Hand in Hand miteinander arbeiteten. Während Bälz und Obst sich aus der langen Assistentenzeit Bälz' an der Klinik des berühmten Arztes Wunderlich und wohl auch über die

gemeinsamen Interessen der Völkerkunde und Anthropologie aus Leipzig vor 1876 noch sehr gut gekannt haben dürften, bleibt eine Verbindung von Dönitz nach Leipzig nicht nachweisbar. Rosner weist Dönitz als Anatomen aus und bemerkt, er habe unter den deutschen Ärzten seiner Zeit bemerkenswert lange, von 1873-1886 in Japan gelebt (Rosner 1989: 115).⁴⁰²

Es kann vermutet werden, dass der, in späterer Zeit zum Freund und Kollegen Obsts aufgestiegene, junge japanische Arzt Koganei Yoshikiyo, dessen Ainu-Sammlungen in Leipzig und umfangreiche Korrespondenzen mit Obst schon erwähnt wurden, als er 1880 nach Leipzig kam, auf Empfehlung von Dönitz, bei dem der in Tōkyō mit einiger Sicherheit auch studiert haben wird, Obst über das Geschehen in Tōkyō informiert hatte, vielleicht waren aber auch Dönitz oder Bälz selbst in Leipzig und sprachen darüber mit Obst.

Heinrich von Siebold (1852-1908) hatte als zweiter Sohn Philipp Franz von Siebolds (1796-1866) die Schule mit 17 ohne Abitur verlassen, weil bereits er 1869 seinen Dienst als Übersetzer der Gesandtschaft Österreich Ungarns in Edo (Tōkyō) antrat.⁴⁰³ Heinrich war wie Alexander auf der Wiener Weltausstellung 1873 tätig, er erhielt dazu 1872 von Staatsrat Sanjō Sanetomi (1837-1891) persönlich den Auftrag, so war Heinrich nun wie Alexander für die japanische Legation tätig.

Kreiner behauptet, dass beide Brüder bereits 1872 zusätzlich vom Leipziger Völkerkundemuseum um Mitarbeit gebeten wurden, für das Wiener Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) war Heinrich bereits tätig. Er sei sein Leben lang beiden Häusern

402 Bälz lebte gar 25 Jahre in Japan (1876-1901). Rosner erwähnt auch noch die Mediziner Karl Leopold Müller (1822-93) und Theodor Hoffmann (1839-94), die ebenso wie Dönitz als Militärärzte in Japan tätig waren. Hoffmann war nach Max von Brandt 1875 auch OAG-Vorsitzender. In einigen Quellen, die in der Korrespondenz zwischen Leipzig und Tōkyō vorzufinden waren, ist auch von „Admiral Dönitz“ die Rede, er war offenbar bei der Marine angestellt. Daher versuchte Obst möglicherweise auch einen Versand der OAG-Sammlung über die deutsche Admiralität zu erreichen, obwohl der Versand schließlich von Ahrens übernommen wurde, aber zu Lasten der Deutschen und mit 4.000 RM vermutlich auch ein gutes Geschäft für den Inhaber der Firma Ahrens, Konsul Bair (Behr) in Yokohama. Bälz war einer der ersten Ärzte, die nicht dem Militär entstammten, obwohl er wie Obst auch in den „Befreiungskriegen“ von 1870 / 71 gedient hatte. Rosner erwähnt neben anderen auch den Arzt Hans Paul Gierke (1847-1886), der ursprünglich aus Breslau stammte und von 1877-80 in Japan tätig war. Seine Sammlung, darunter auch mehr als 40 japanische Larven, wurde an das Berliner Museum für Völkerkunde verkauft. Diese Sammlung wurde 2006 vom Verfasser untersucht und dabei auch die erhaltenen Aktenstücke eingesehen. Auch Gierke wurde gleich nach seiner Ankunft in Japan OAG-Mitglied, nimmt beim Verkauf an die Berliner ausdrücklich Bezug auf die Schenkung der OAG-Sammlung nach Leipzig, behauptet, sein Larven seien wertvoller, was nicht haltbar ist.

403 Kreiner (1980) zufolge variierte die Stellung Heinrichs für die Österreicher und war auch nicht besonders stabil, ab 1877 war er zudem für das Japanische Finanzministerium tätig. Seine erste wichtige Amtshandlung war die Tätigkeit als Übersetzer im Rahmen der Handelsverträge-Verhandlungen zwischen der Meiji-Regierung und Österreich-Ungarn 1869. Heinrich soll laut Kreiner bereits auf der im April 1867 begonnenen Reise seines Bruders Alexander mit dem jüngeren Bruder des letzten Shōguns, dem erst 14 Jahre alten Tokugawa Akitake (1853-1910), auch als „Mimbu-tayū“ (Schmidt 1999, C: 5) bekannt, zur Pariser Weltausstellung mitgereist sein und dabei von einem Mitglied der Delegation Japanisch gelernt haben. Im Sprechen wurde er dabei sehr schnell so gut und auch von den Japanern akzeptiert, dass er für die Dienste der Österreicher sehr attraktiv wurde, zumal sein älterer Bruder Alexander bereits in den Diensten der Japaner stand, die Diplomaten sich also einen strategischen Vorteil durch die engen Familienbande auf beiden Seiten versprechen konnten. Das schriftliche Japanisch soll Heinrich nie fehlerfrei beherrscht haben, manche seiner Gegner unter den österreichischen Diplomaten unterstellen ihm gar, er habe gar keine Schriftzeichen beherrscht. Kreiner kann aber in verschiedenen Sammlungen und Korrespondenzen geschickte Kanji von Heinrichs Hand nachweisen.

verbunden gewesen und habe ihnen zu hervorragenden Sammlungen japanischer Kunst verholfen (Kreiner 1980: 152).⁴⁰⁴

Vorgesetzter beider Brüder war, wie auch aus den Briefen und Tagebüchern hervorgeht, Sano Tsunetami, der erste Gesandte in Wien und Rom von 1872-1875, dem gerade Alexander auch in diplomatischen Fragen eng unterstand.

Heinrich wurde selbst zu einem ambitionierten Sammler japanischer Kunst, ebenso wie sein Bruder Alexander. Beide erlebten die ersten Meiji-Jahre und die mit ihnen verbundenen kulturellen Umbrüche aus nächster Nähe mit.⁴⁰⁵ Heinrich war seit 1875 Mitglied der OAG,⁴⁰⁶ veröffentlichte dort zu seinen prähistorischen Forschungen in Japan und hielt auch zahlreiche Vorträge. In späteren Jahren trug er nur noch japanische Kleidung, was als Kommentar zur gerade in der Kleiderordnung festzustellenden „Verwestlichung“ Japans zu lesen ist. Die Meiji-Elite trug fast durchgängig Militäruniformen westlichen Stils.

Heinrich schenkte in Wien unter anderem auch dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach eine Sammlung von 242 japanischen und chinesischen Münzen. Zu dieser Schenkung gesellte sich im Jahr 1885 noch eine weitere umfangreiche Schenkung Siebolds mit 820 Münzen. Diese Objekte gingen in das „Orientalische Münzkabinett“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena ein.⁴⁰⁷ Auch der König von Baden-Württemberg und der Großherzog von Baden wurden von Heinrich mit Münzsammlungen beschenkt.⁴⁰⁸

Eine 1883 in Wien am *Museum für Kunstgewerbe und Industrie* veranstaltete Ausstellung der Sammlung Heinrichs führte nach Ablauf der Ausstellungsperiode nicht zum Kauf der Sammlung durch Österreich, wie Heinrich es sich wünschte. Er gab sie später als Schenkung nach Wien, wo sie heute eine wichtige Sammlung am *Museum für Angewandte Kunst* darstellt (Wieninger 1997). Die Sammlung ist in einigen Publikationen vorgestellt worden. Die japanischen Larven sind relativ unbedeutend, ein Großteil entstammt den Sa-

404 Ein Beleg für eine derartige Bitte Obsts vor dem eigentlichen Zusammentreffen mit den Brüdern in Wien 1873 liegt vorerst nicht vor. Diese These Kreiners mag zutreffen. Obsts hatte sich nicht nur vergeblich für eine Nordpolexpedition beworben, sondern auch für die österreichisch-ungarische Ostasienexpedition. Auf der zum Beispiel Michael Moser als Photograph mitfuhr aber auch Heinrich von Siebold als Übersetzer. So hatte Obst wohl seit 1868 Kontakte nach Wien.

405 Vor allem als Altarchäologe tat sich Heinrich in Japan hervor, erlangte nachhaltige Berühmtheit. Er veröffentlichte schon ab 1876 darüber in den *Mittheilungen der OAG*, hielt in Japan und außerhalb zahlreiche Vorträge. Seine große Sammlung sollte gegen Lebensende eigentlich an Leipzig gehen, wie Kreiner vermerkt und auf einen Brief Heinrichs an Bälz verweist. Wegen des unerwartet frühen Todes Heinrichs konnte diese Schenkung an das Leipziger Völkerkundemuseum nicht mehr erfolgen (sh. Kapitel II.3.7.11). Die Sammlung wurde versteigert und so geteilt.

406 Alexander war auch Mitglied der OAG, trat aber im Sommer 1877, also auf dem Höhepunkt der Finanzkrise der Gesellschaft aus (sh. Kapitel II.3.7.4).

407 Vgl. dazu die Homepage des Münzkabinetts: http://www.uni-jena.de/Orientalisches_Muenzkabinett.html [Zugriff vom: 10. Juni 2010]

408 Offenbar suchte er auch nach einer persönlichen Absicherung für die Zukunft. Durch das Schicksal seines Vaters, das gemeinsame Erleben mit seinem Bruder, kannte er die Wankelmütigkeit der japanischen und der österreichisch-ungarischen Politik.

to-Kagura, wie Günter Zobel nachwies. Er machte darauf aufmerksam, dass Heinrich die Sammlung eigentlich nach Kopenhagen bringen sollte (Zobel 1999).

Zwei Briefe Heinrich vom 22. April 1879 und vom 11. Mai 1879 sind im Briefarchiv des Leipziger Museums erhalten. Beide sind auf dünnem Japanpapier geschrieben und sehr schwer zu lesen, daher konnte ihr Inhalt bisher nicht zweifelsfrei und vor allem nicht im vollen Wortlaut bestimmt werden.⁴⁰⁹ In seinem ersten Brief schlägt Heinrich Dr. Erwin Bälz für eine Auszeichnung zur Anerkennung seiner Leistungen bei der Vermittlung der OAG-Sammlung nach Tōkyō vor.

7.9. DIE SENDUNGEN VON LEIPZIG NACH TŌKYŌ

Obst gelang es mit seinem Aufruf Güter von mehr als 20 unterschiedlichen Fabrikanten zu erhalten, die er in mehreren Sendungen über Wien und den k.u.k.-Hafen Triest nach Japan befördern ließ. Die Transportkosten wurden dabei offenbar von den Japanern selbst übernommen.

Ein Schreiben vom 10. April 1875, das von der *Legation du Japon a Vienne* an das Leipziger Museum gesandt wurde (MVL-Archiv 1875 / 00222), gibt Antwort auf ein, nicht überliefertes, Schreiben von Obst nach Wien, in dem er sich nach Details zur Verschiffung der in Leipzig gesammelten Objekte erkundigt. Ein Herr „H. Watanabe“⁴¹⁰ berichtet vom bereits durchgeführten Plan, am 4. des Monats Industrieprodukte für das „K. Museum in Tokio“ über das „Generalkommissariat der Weltausstellung in Tokio, Japan per ungarischem Lloyd über Triest auszuschieffen.“ Die Kisten sollten „mit Zielort Japan und der Nummerierung von 454 an fortlaufend beschriftet“ werden. Demnach hatte Obst innerhalb von gut zwölf Monaten mit seinen, seit Mitte 1874 belegbaren, Aufrufen eine verschiffbare Menge an Objekten für die Kaiserlichen Museen in Tōkyō zusammengestellt.

In einer, durch die Japanische Legation in Wien angefertigten, Abschrift eines Schreibens vom 4. März 1875, die einem Brief der Wiener an Obst von 1876 beigelegt ist, wird ein noch früheres Verhandeln über den Umgang mit dem Versand der Objekte aus Leipzig in Kisten über Triest nach Japan angesprochen (1876-0445).

Obst hatte Alexander von Siebold am 8. Juli 1874, gut einen Monat nach der Eröffnung des Leipziger Museums am 7. Juni 1874, den Abgang einer ersten Sendung in „den

409 Wie bei allen Briefen des Archivs liegen d. V. keine digitalen oder sonstigen Reproduktionen vor. Es konnte 2008 nur für wenige Stunden an wenigen Tagen ein erster Überblick über den sehr reichen Bestand gewonnen werden, in ausgewählten Jahrgängen.

410 Es muss sich um Watanabe (Hiromoto) Kōki (1848-1901) handeln, der von 1873 bis 1876 in Wien und Rom Legationssekretär war, später unter anderem Gouverneur von Tōkyō und Präsident der Tōkyō-Universität, aber von 1890-92 auch noch einmal Gesandter in Wien. Watanabe war, wie Obsts zuvor berichtete, noch vor Eröffnung des Museums in Leipzig selbst dort.

nächsten Tagen“ angekündigt, samt Nummerierung und ausführlichem „Verzeichniß“. Obst scheint daraufhin weitere Geschenke erhalten zu haben und bedankt sich dafür mit einem Schreiben vom 8. August 1874.

Die Sammlungsaufrufe Obsts in Zeitungen lassen sich erst ab Mitte August 1874 nachweisen. Obst hat möglicherweise vorher nur seine persönlichen Kontakte bemüht oder er kam schlicht aufgrund der Einrichtung des eigenen Hauses bis Mitte 1874 zu nichts anderem. Seine reguläre Arbeit als Arzt hatte er weiterhin, neben seinem Ehrenamt als führende Kraft, noch aber nur *erster Schriftführer* im Museumsverein, zu bestreiten.

Aus dem Juli 1876 liegen drei Schreiben der japanische Legation aus Wien vor, die teilweise nicht umfangreich auf den erhaltenen Blättern adressiert sind. Autor aller Briefe ist der Mitarbeiter der Gesandtschaft Honma Kiyō.⁴¹¹

Ein Brief vom 1. Juli 1876 der Gesandtschaft (MVL-Archiv 1876 / 00378) äußert einen „Dank für die Überbringung der Firmenustersammlungen ‚Carl Kästner, Leipzig‘, ‚G. A. ..., Leipzig“ und anderer und verkündet, dass „große Bestellnachfrage nach Besichtigung der Muster noch nicht zu erkennen, zudem müßte auch die Güte der Muster geprüft werden“.

Ein zweites Schreiben vom 13. Juli 1876 (MVL-Archiv 1876 / 00390) stellt eine Antwort auf ein Schreiben Obst gleichen Datums dar. Honma übergibt „gewünschte Übersetzungen von Firmenbezeichnungen“, darunter „Julius Blüthner Leipzig“ in „japanische Charaktere“.

Das dritte Schreiben vom 17. Juli 1876 (MVL-Archiv 1876 / 00392-393) von Honma an Obst liefert weitere Namen in kalligraphierten Hiragana und ist eine Reaktion auf das Schreiben vom 13. des Monats.

Offenbar hat Honma noch einige weitere Übersetzungen anfügen wollen, es findet sich unter anderem Leipzig in Hiragana und weitere, vorerst nicht zweifelsfrei bestimmbare Wörter. Obst mag Honma eine genaue Liste mit Namen geschickt haben, zumindest ist eine Liste der gesandten Waren bekannt, diese dürfte Honma als Grundlage der hier in den Briefen gesandten Übersetzungen gedient haben.

Am 14. November 1876 trifft ein Schreiben von der japanischen Legation aus Wien ein (MVL-Archiv 1876 / 00444). An dieses ist die, schon erwähnte, Abschrift des Briefes vom 4. März 1876 angeheftet. Es ist von einem Wechsel in der Gesandtschaft die Rede. Sano blieb nur bis 1875 in Rom und Wien Ministerresident, Watanabe wechselte wohl mit ihm, Alexander von Siebold dürfte auch mit zurück nach Japan gegangen sein. Die Korre-

⁴¹¹ Laut Vera Schmidt (Schmidt 1999) war er Sekretär an der Legation, 1877 und 1884/85 wohl in Vertretung auch Geschäftsträger.

spondenz wurde offenbar eine Zeit lang nicht umfassend bearbeitet, oder Honma, der hier aber nicht als Autor oder Absender eindeutig auszumachen ist, konnte nicht aus eigener Kraft allen Abstimmungsbedarf klären.

Ein Brief-Entwurf eines Schreibens von Obst *An das Kaiserliche Japanische Gewerbemuseum in Tokio* hat sich im Archiv erhalten (MVL-Archiv 1876 / 00441), möglicherweise besitzen die heutigen Tōkyō Museen in ihrem Archiv das Original. Das Schreiben ist auf den 9. November 1876 datiert, ein Bericht über den Versand der Muster und Industrieprodukte. Wie bei Obst üblich ist das Schreiben schwer zu lesen, ein Entwurf voller Korrekturen. Details wären mit einer Reproduktion und umfassenderer Prüfung nachzuliefern.

7.10. WEITERE BEISPIELE IN LEIPZIG EINTREFFENDER „WAAREN“ FÜR JAPAN

Die Sammlung deutscher Industrieprodukte für Japan zog sich von den ersten Aufrufen 1874 bis weit in das Jahr 1876 hinein, wie weitere Briefe im Archiv des Leipziger Museums belegen, mit einem Höhepunkt im Juli und August 1875 kamen gut zwanzig Schreiben verschiedener Unternehmen zusammen.

Ein Schreiben vom 20. Juli 1875 (MVL-Archiv 1875 / 00100) von der *Firma Kamprath & Schwarze Leipzig, Parfümerie- & Toilette-Seifen-Fabrik* verkündet, „Ihre gestrige Zuschrift beantwortend sind wir gerne bereit ihnen ‚Muster unserer Erzeugnisse‘ für das Japanesische Gewerbemuseum in Yedo zu überweisen“.

Am 17. August 1875 schreibt *Hermann Ficker, Spitzen- & Posaunenfabrik, Zschopau b. Annaberg in Sachsen* (MVL-Archiv 1875 / 00143) in, „in Beantwortung Ihres Schreibens vom 19. d. Monats biete ich einen Teil meiner hergestellten Gegenstände für ihr Königl. Museum in Japan. [...] Ausstellungen [...] am 16. September zur Übergabe gelassen“.

Auch die *I. Glöckner, Lithographie und Kunstdruckerei, Dresden* (MVL-Archiv 1876 / 00402) wendet sich am 13. August 1876 mit einem Schreiben an das Haus. Offenbar geht es nicht um eine Warenprobe, sondern einen Druckauftrag für die Warensendungen. In sehr schwer leserbarer Schrift ist von Japan, japanischen Zeichen und Druck die Rede.

Obst plante wohl mit den von Honma in Wien für ihn zusammengestellten Übersetzungen der Namen der hiesigen Unternehmen den Druck einer Broschüre für Japan, möglicherweise sogar für die Teilnahme an der ersten Industrieausstellung in Japan 1877.

Am 28. August trifft in dieser Angelegenheit ein weiterer Brief ein, in dem von „Postkarten / nach Yeddo“ und „Zeit zu kurz“ die Rede ist.

Die *Thonwaaren-Fabrik Buschbad-Meissen* kündigt in einem Brief vom 30. Oktober 1876 (MVL-Archiv 1876 / ?) in Beantwortung eines Schreibens vom 3. Oktober die „Über-

sendung eines Verzeichnisses ‚unserer Figuren- und Decorationsgegenstände‘ mit Bitte um Unterzeichnung und Unterbreitung von Vorschlägen, welche Muster davon nach Japan zu senden seien“ an. Und: „Wenn wir uns wirklich einigen Nutzen davon versprechen können, so werden wir es nicht von der Abschickung ausschließen.“

Die *Th. Würtz Nachfolger, Chemische Farbwaaren-Fabrik* richtet am 8. November 1876 (MVL-Archiv 1876 / 00440) ein Schreiben an Obst, unter „Bezugnahme auf Gespräch mit Dr. Obst“ würde die „Bereitstellung von Mustern für Japan sehr gerne“ übernommen werden. Darauf wird noch ausführlich diskutiert, welche Proben sinnvoll seien, da auch England einiges produziert. Das Schreiben kann als Beleg einer persönlichen Ansprache Obsts an einige Unternehmer, etwa über die Handels- und Gewerbekammer oder über die Messe gewertet werden.

Ein undatierter aber wohl auch im November 1876 einer Sendung beigelegter Lieferschein (MVL-Archiv 1876 / 00460) der Firma *Wetzel & Reissmann, Plagwitz-Leipzig*, einer Farbholz-Mühle über „Blauholz (Sandelholz) etc. alles fein gemahlen“ belegt die Konkurrenz zwei verschiedener Farbmühlen um die Gunst der Japaner.

Allerdings unterrichtet ein Brief des *Sächsischen Finanzministeriums* vom 29. Mai 1877 an das Leipziger Museum, dass „die Ausfuhr von Blaufarbenprodukten an das ‚Gewerbemuseum zu Tokio‘ nicht gestattet werden kann“. Obst mag das vielleicht nicht von ersten Sendungen dieser „Blaufarbenprodukte“ nach Tōkyō abgehalten haben.

Mit einem Brief vom 20. November 1877 (MVL-Archiv 1877 / 00778) berichtet der *Verwaltungsrath der Dampfschiff-Gesellschaft des Oesterreichisch-Ungarischen Lloyd - Expeditions-Abtheilung*, dass „16 Colli ‚Antiquitäten‘, N. 454/69 am 22. Juni abgegangen und im August in Yokohama eingetroffen“ sind. Von einer zweiten Sendung und deren wohl ebenfalls ordnungsgemäßen Versand und Eintreffen ist noch die Rede, aber ohne genauere Angaben. Die Nummerierung der Kisten ab 454 entspricht genau der Vorgabe, die Watanabe Mitte 1875 brieflich an Obst richtete. Allerdings muss vorerst offen bleiben, warum der Versand bis nach Wien und Triest fast zwei Jahre dauerte. Die Schiffsreise zwischen Triest und Yokohama nahm dagegen nur sechs Wochen in Anspruch.

7.11. DIE FINANZKRISE DER JAHRE 1875-77

War eine akute Finanznot wohl Hauptmotiv der OAG in Tōkyō ihre Sammlung aufzugeben, so muss bemerkt werden, dass die von Spang so benannte Reihe Gründerzeiteuphorie – Gründerzeitkrise auch in Leipzig festzustellen ist, besonders was das Völkerkundemuseum angeht, das sich spätestens 1875 in sehr existenziellen Schwierigkeiten befand.

Ein Beleg dafür findet sich in einem Brief von Edward Lee aus London (3. Juni 1875), der für *The Alexandra Palace Company Limited, Muswell Hill* tätig ist (MVL-Archiv 1875 / 00056). Das Schreiben ist an die *Herren Obst & Northoff* des Museums für Völkerkunde⁴¹² adressiert und eine Antwort auf einen Brief des Museums, in dem offenbar der, erst im Februar 1874 dem Museum vom japanischen Pavillon in Wien geschenkte, *Daibutsu* den Londonern zum Verkauf angeboten wurde. Edward Lee schreibt:

Gentleman, I am much obliged by the offer of your Japanese colossal idol, but regret to say it is not in our power either to purchase or exhibit it here.

Neben der Frage eines möglichen Verkaufes, lehnt Lee auch die Möglichkeit ab, die *Daibutsu*-Statue auszustellen. Es muss vorerst unklar bleiben, ob sich das Museum davon einen Verkauf versprach oder einen Ertrag über ein Ausstellungsgebühr. Angesichts der im Vergleich zu Deutschland wohl deutlich intensiveren Handelskontakte der Briten in alle Welt, dürften das Angebot einer Buddhastatue in der frühen Meiji-Zeit reichlich unspektakulär erschienen sein, so als wolle man „Eulen nach Athen“ tragen.

Aus Kopenhagen erreicht das Leipziger Museum am 20. Juli 1875 (MVL-Archiv 1875 / 00084-73) ebenfalls ein Ablehnungsschreiben, es scheint von der Direktion eines dortigen Museums zu kommen. Durch eine vom Leipziger Museum unten hinzugefügte Notiz wird deutlich, dass „H. Dr. med. Obst [...] am 15. Juli [...] in Kopenhagen den *Daibutsu* zum Kauf angeboten“ hat.

Kurz hinter diesem Schreiben ist ein sehr unleserliches angeheftet, bei dem vorerst nur der 21. Juli (1875?) als Datum bestimmt werden kann (MVL-Archiv 1875 / 00075). Sehr aufschlussreich ist hingegen ein, auf der Rückseite dieses Schreibens angehefteter, Zeitungsartikel aus dem Leipziger Tageblatt vom Mittwoch, 14. Juli 1875 (No. 195, SS. 3821/22). Offenbar war der Sinn des unleserlichen Schreibens auf der Vorderseite, diesen Zeitungstext dem Vorstand des Museums dringend zur Kenntnis zu geben, denn die Wort-Fetzen „hoffentlich vorliegend d. Vorstand“, geben inhaltlich ein deutliches Signal wie ernst

⁴¹² Northoff war in den ersten Jahren Schriftführer des Museumsvereins und hat so einen größeren Teil der Korrespondenz zusammen mit Obst geführt, daher spielte er auch im Schriftwechsel etwa mit der OAG oder der Stadt Leipzig eine wichtige Rolle. In einer Ausgabe der Zeitschrift *Mitteilungen der Gesellschaft für Erdkunde zu Leipzig* von 1904 ist ein „Kaufmann K. T. A. Northoff“ aufgeführt, der dem *Ausschuss für die Verwaltung der Karl Ritter-Stiftung* angehört. Dieser erdkundliche Verein stand dem Völkerkundemuseum in gewisser Weise nahe, war damals durch ein eigenes Museum präsent, das auch im zweiten Grassimuseum residierte und im Leibniz-Institut für Länderkunde aufging. Bereits in einem 1875 erschienen Band der *Mittheilungen des Vereins für Erdkunde zu Leipzig* ist Northoff als Kaufmann aufgeführt, er trat 1874 in diesen Verein ein, kurz vor dem oben genannten Schreiben und es kann vermutet werden, dass er das aus strategischen Gründen tat, zur Netzwerkbildung zwischen Völkerkunde-Museumsverein und den länderkundlichen Vereinen. Sein voller Name wird hier als Karl Friedrich Anton Northoff angegeben. In der Liste folgen M. Richard Oberländer, Buchhändler, 1870 eingetreten, der auch für den Museumsverein der Völkerkunde als Korrespondent, daher möglicherweise auch zweiter Schriftführer in Erscheinung trat. Nach Northoff ist Bernhard Hermann Obst, bereits 1863 eingetreten, und „Dr. med und prakt. Arzt“, der eigentliche Vorsitzende des Vereins und spätere erste Direktor aufgeführt. Obst scheint noch 1875 seinen Lebensunterhalt durch eine eigene Arztpraxis verdient zu haben. Oberländer ist als Autor afrika-, ozeanienbezogener und anthropologischer Schriften bekannt geworden, so mit *Ozeanien, die Insel der Südsee* (1873), *Westafrika vom Senegal bis Benguela*, *Der Mensch vormals und heute* (1878), *Australien - Geschichte der Entdeckung und Kolonisation* (1880) und *Fremde Völker - ethnographische Schilderungen aus der Alten und Neuen Welt* (1883). Einige dieser Werke sind Bearbeitungen anderer Autoren, die Bücher sind bilderreich illustriert, so dass sich hier nicht nur merkantiles Kalkül Oberländers offenbaren, sondern auch seine Präsenz im Zeitgeist, im Bildungsbürger-Publikum der Gründerzeit, dem so die große weite Welt nahe gebracht wurde. Inwieweit Oberländer selbst reiste, muss vorerst ungeklärt bleiben.

die *Öffentlichen Verhandlungen der Stadtverordneten [Leipzigs]* am 30. Juli 1875 für das Museum zu nehmen waren, ging es dabei doch um nichts weniger als sein Fortbestehen.

Der Text sei hier umfangreich zitiert, um Charakter und Tonfall der Auseinandersetzungen und die verschiedenen Parteien in diesem Diskurs vorzustellen:

Bericht über die finanziellen Probleme des Völkerkundemuseums, besonders wegen Mietrückständen (bei den seit); Dachgeschoß / zweites Stockwerk des Johannishospitals / Grimmaischer Steinweg 46, seit 1. October 1872 für 550 Thaler / 1.650 Mark, seit October 1874 mit Mietzins im Rückstand
Antrag an Stadt auf Unterstützung zur „Erhaltung und Fortführung einer solchen Bildungsstätte“ wird kontrovers im Rath diskutiert, Antrag auf 900 Mark Zuschüsse, auch schon aus dem 2. Jahresberichte für 1874 ganz zweifellos hervorgehende bedrängte Lage des Museums für Völkerkunde“
Finanzausschuß empfiehlt trotz anerkannter Nützlichkeit des Museums durch ein Gutachten von C. A. Becker die Vorlage abzulehnen, in Hinblick auf die Art des angebrachten Gesuches, die einer Pression gleiche, Umstand [Abstand], die Vorlage zu empfehlen und beantrage daher, namentlich auch weil er den Grundsatz möglichst befolgt sehen will, daß derartige Erhöhungen von Budgetposten im Laufe des Budgetjahres nicht bewilligt werden, die Vorlage zur Zeit abzulehnen.

[Aus den Stellungnahmen:]

„Herr Director Käfer ist mit diesem Antrage ganz einverstanden, namentlich mit Rücksicht auf die Konsequenzen einer Zustimmung zur Vorlage“

Herr Rosenkranz legt die Wichtigkeit des Museums dar und findet es gerechtfertigt, wenn die Unterstützung desselben seitens der Stadt erhöht werde, zumal der Mietzins für die betreffenden Räume im Johannishospital unverhältnismäßig hoch sei.

Herr Schmidt-Söhlmann befürworte die Vorlage ebenfalls, hingegen wird dieselbe von Herrn Director Käfer bekämpft, indem er darauf hinweist, daß die Miethe für die Locale im Johannishospital vom Museum für Völkerkunde freiwillig geboten worden. Ein gutes Unternehmen solle sich nicht auf die Unterstützung der Stadt verlassen, sondern müsse die Kraft haben, sich selbst zu helfen.

Herr Seemann vermag von Herrn Rosenkranz betonten wissenschaftlichen Zweck und die hohe Bedeutung des fraglichen Instituts nicht anzuerkennen. Dasselbe habe ein zu weitgreifendes Programm und entbehre des leitenden Princip. Das gehe daraus hervor, daß das Museum für Völkerkunde auch dem Kunstgewerbemuseum Konkurrenz machen wolle, obwohl für letzteres nur das jenem fernliegende Princip der Schönheit maßgebend sei. Die Wissenschaft könne nur Erfolge erringen, wenn sie sich specialisire.

Herr Rosenkranz wünscht, daß die beiden Institute, das Museum für Völkerkunde und das Kunstgewerbemuseum Hand in Hand gehen, statt sich gegenseitig zu bekämpfen. Die getadelte Vielseitigkeit des Programms sei nach seiner Anschauung nicht ein Mangel, sondern ein Vorzug.

Herr Schneider macht darauf aufmerksam, daß der Ausschuß die Vorlage nur zur Zeit abgelehnt habe, weil nicht in der Mitte des Budgetjahres derartige Erhöhungen beschlossen werden sollen. Befremden müsse es, daß das Museum sich an die Stadt wende, um einen Miethzins zu decken, für dessen Zahlung zwei gutsituierte Mitglieder des Instituts die Garantie übernommen haben. [Gemeint sind die oben genannten solidarisch haftenden Herren Dr. med. Bernhard Herrmann Obst und Banquier Gustav Plaut in Vertretung des Vorstands.]

Auch Herrn Reichert haben die Bemühungen des Museums für Völkerkunde, auf indirectem Wege einen Miethzinserlaß zu erlangen, unangenehm berührt und erklärt sich derselbe ebenfalls gegen die Vorlage.

Bei der hierauf folgenden Abstimmung wird die Vorlage, dem Ausschuß-Antrage entsprechend, mit 37 gegen 6 Stimmen abgelehnt.

Der Zeitungstext von 1875 mag auch einer der ersten Belege für eine direkte Unterstützung des Museumsvereins durch die Stadt Leipzig sein. Das Museum residierte damals bereits an seinem heutigen Ort, mietete seit 1874 einige Räume im Obergeschoß städtischen Johannishospitals.⁴¹³

413 Der Tätigkeitsbericht des Museums für 1875 (erschieden im März 1876, S. 5) vermerkt eine Summe von 1.650 Reichsmark als Jahresmiete für die Räume im oberen Teil des ehemaligen Johannishospitals. Schon im ersten Bericht des Museums für das Jahr 1873, in dem der Trägerverein aktiv wurde (erschieden im Frühjahr 1874, S. 9), ist aus den, bis 1869 zurückreichenden, Jahresabschlüssen ablesbar, dass zuerst im Oktober 1872 eine wohl halbjährliche Miete von 275 RM an die „Raths-Stiftungsbuchhalterei“ gezahlt wurde. 1875 waren es dann zwei gleich hohe Raten von je 275 RM im April und Oktober. Auch im Bericht des Jahres 1874 (S. 5) wird für den April 1874 eine Mietzahlung von 275 RM aufgeführt, allerdings nicht für Oktober. Der oben zitierte Zeitungsbericht gibt das Ausstehen der Zahlungen ab Oktober 1874 an. Zugleich wird der Betrag von 1.650 RM genannt, der schon 1872 vereinbart worden sein soll. Da die angemieteten Räume nicht beheizbar waren und 1872 (400 RM an Bauunternehmer), 1873 (240 RM an Bauunternehmer, 136 RM an die Stadt für Öfen und Türen, 1.951 RM für Einrichtungen an Tischler u.a.) und 1874 (530 RM an Tischler und Handwerker) die Mietzahlungen reichlich übersteigende Summen in Ausbau und Einrichtung des Museums investiert werden mussten, ist nicht auszuschließen, dass es auch verschieden lautende Erinnerungen an die Vereinbarung gab. In jedem Fall kann die Miete, die von der Stadt gefordert wurde, für den Zustand der Räume nur als völlig überzogen angesehen werden. Demgegenüber waren die von Obst benötigten Auslagen und Unkosten für die Reise nach Wien und die dortigen Erwerbungen mit 580 RM relativ bescheiden, gemessen am Ergebnis für das Museum.

Der Text belegt die bis heute andauernden Grabenkämpfe und Rivalitäten zwischen den Museen in der Stadt. Bei „Director Käfer“ handelt es sich wohl um einen Unternehmer, da er rein ökonomisch argumentiert, wobei mit „Seemann“ der Verlagsleiter des Seemann-Kunstbuchverlages ausgemacht werden kann, der dem Museum für Kunsthandwerk, das erst 1873 gegründet wurde, beruflich näher gestanden haben dürfte. Herr Rosencranz übernimmt in diesem Kreise die moderierende Funktion. Die Nennung des Vorstands des Völkerkundemuseums mit Obst und dem „Banquier Gustav Plaut“⁴¹⁴ als „gut situiert“ kann ein weiterer Beleg für eine gut laufende Arztpraxis Obsts sein oder nur Mutmaßung.

Zur Entspannung der finanziellen Notlage des Leipziger Museums trugen auch Zuwendungen des Preußischen Kaisers und des Sächsischen Königs bei, so die Bewilligung von 1.000 RM durch seine Majestät den deutschen Kaiser und König von Preußen mit einem Schreiben vom 6. Februar 1877 (MVL-Archiv 1877 / 00519), als Antwort auf ein entsprechendes Gesuch des Museums vom 6. November 1876. Am 26. März 1877 wandte sich das *sächsische königliche Ministerium für Inneres* (MVL-Archiv 1877 / 00652) an das Museum um den Beitrittswunsch als Fördermitglied zu erklären, „verbunden mit einem einmaligen Zuschuß von 500 Gulden“. Italien und die Niederlande lehnten ähnliche Bitten des Museums aber ab, wie Obst darauf kaum, sie zu bitten, bleibt offen.

Kaum ein Jahrzehnt später sollte sich die finanzielle Situation des Hauses wieder verschlechtern, so dass 1883 und noch einmal 1890 gar erwogen wurde, das Museum ganz aufzulösen und die Sammlungen zu liquidieren (Blesse 1994: 26 ff.), was durch Entgegenkommen der Stadt abgewendet werden konnte.

1884 wird Obst offiziell Direktor des Museums, 1885 kauft die Stadt mit Mitteln aus der Grassi-Stiftung die Südsee-Sammlung des Handelshauses Godeffroy aus Hamburg (Scheps 1994), um die sich sehr viele prominente Museum vergeblich bemühten, für 95.000 RM für das Museum. Schon 1883 war beschlossen worden, mit diesen Mitteln auch ein neues Museum zu bauen.

1900 gingen die Sammlungen in das Eigentum der Stadt über, gleichzeitig wurde dem Museum ein Etat zum Ankauf weiterer Sammlungen zur Verfügung gestellt.

1904 begann die städtische Trägerschaft des Hauses, die der seit 1901 amtierende stellvertretende Direktor Weule als „segenreichsten Schritt in der Laufbahn des Museums“ gewertet haben soll.

414 Gustav Plaut (1824-1908) war ein jüdischer Bankier und gilt der Dresdener Historikerin Simone Lässig als Beispiel einer fest integrierten sozialen und politischen Elite in der Messestadt Leipzig (Lässig 2004: 431). Die Bank H. C. Plaut galt als eine der reichsten in Sachsen, ihre Inhaber, die nicht alle der Familie Plaut entstammten zählten an führender Stelle unter die Millionäre in Sachsen, wie Diamant (1993) ausführt. Er erwähnt aber auch Eduard Erkes (1891-1958), der 1933 als Kustos des Völkerkundemuseums im Rahmen des neuen nationalsozialistischen Gesetzes *Zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* entlassen wurde und dennoch bis 1945 in größter Not in Leipzig überlebte ohne 1943 deportiert worden zu sein (sh. Kapitel II.3.2.5.c.)).

7.12. AUFRUF ZUR SAMMLUNG FÜR LEIPZIG IN JAPAN – HEINRICH VON SIEBOLD ÜBERSETZTE

Im Jahresbericht für 1875 kommt der Vorstand des Leipziger Museums noch einmal auf das schwierige Jahr zu sprechen (Museums 1875: 6):

Die alten Freunde des Unternehmens haben sich auch in dem verflossenen Jahre treu bewährt und das Institut eifrig und kräftig gefördert, zu welchen dann auch noch mancher neue Gönner hinzugetreten ist. Hätte das Museum nicht einen so weitverzweigten und intimen Anhang, es würde kaum sein Dasein haben kümmerlich fristen können, so aber ist es in der kurzen Zeit seines Bestehens so herangewachsen, dass es mit voller Kraft seinem fernen Ziele entgegensteuern kann.

Es würde uns zu weit führen, aller derer hier noch zu gedenken, die das Museum im verflossenen Jahre durch Spenden bereichert haben; das Verzeichnis der Erwerbungen liefert dafür den sprechendsten Beweis. Dagegen können wir nicht umhin einige hervorragende Förderer noch besonders namhaft zu machen.

In erster Linie sind hier unsere Freunde in Japan zu nennen, an deren Spitze Se. Excellenz Herr Sano Tsunetami, Kaiserlicher Senator in Tokio, sowie unser Bevollmächtigter daselbst, Herr Jonkheer Heinrich von Siebold stehen, die sich mit grossem Eifer unserer Sache annehmen. So hat Herr von Siebold den von uns erlassenen Aufruf ins Japanische übersetzt und an alle namhaften japanesischen Gelehrten, Doktoren, sowie an alle besonders geschickten Arbeiter in Lack, Bronze, Porzellan usw. vertheilt, desgleichen an die früheren Fürsten, Daimios. Infolge dieses Vorgangs sind auch bereits eine Anzahl sehr interessanter und werthvoller Gegenstände bei Herrn von Siebold eingegangen. Derselbe beabsichtigt die Geschenke alle halbe Jahre an das Museum einzusenden, nachdem dieselben zuvor in Japan öffentlich ausgestellt worden sind. Gewiss ist das Museum Herrn von Siebold für dessen mit grossen Schwierigkeiten verknüpfte ausserordentliche Bemühungen zum wärmsten Dank verpflichtet, und hofft, dass dieselben immer von gleich günstigen Erfolgen begleitet sein und auch andernwärts Nachahmung finden mögen.

Obst und seine Kollegen haben offenbar einen Sammlungsaufruf nach Japan geschickt, der für das Leipziger Haus und die darüber entstehenden Möglichkeiten warb. Obst schien sich, nachdem er die Bitten der Japaner seit 1873 zu Herzen nahm, Aufrufe und Sammlungen in Deutschland startete, nun umgekehrt in Japan für Leipzig sammeln zu lassen. Der *Bevollmächtigte* Heinrich von Siebold sollte die Leipziger Aufrufe übersetzen und verbreiten. Es ist gut möglich, dass dieser Aufruf in engem Zusammenhang steht mit dem von Wagener in den Nachrichten der OAG (sh. Kapitel II.3.6), bei dem er 1875 seine neue Konzeption für das OAG-Museum vorstellte und zur Einsendung von Objekten aufrief.

In der gesichteten Korrespondenz des Leipziger Museums fand sich bislang kein Hinweis auf die Sendung dieses Aufrufes nach Japan, ebenso wenig sind (regelmäßige) Sendungen Heinrichs an das Leipziger Museum bekannt. Es kann vermutet werden, dass sich in Heinrichs Sammlung, die gegen 1908 nach Leipzig gehen sollte, durch den frühen Tod Heinrichs und seiner Frau vereitelt wurde, indem die Sammlung in Wien vom Nachlassverwalter öffentlich versteigert wurde, einige Objekte enthalten waren, die eigentlich von Japanern für das Leipziger Museum an Heinrich gegeben wurden. Karl Weule schreibt im Jahresbericht zu 1908 zu Heinrich (Völkerkunde 1910: VII ff.):

Am 11. August verschied in Meran unser früherer Gönner Baron Heinrich von Siebold nach langer, schwerer Krankheit. Der Verstorbene hat in früheren Jahrzehnten manches für das Museum getan; jetzt war es sein sehnlichster Wunsch, daß seine große, auf dem Schloß Freudenstein in Tirol aufbewahrte Japan-sammlung in den Besitz des Leipziger Museums überginge. In die erfolgreich durchgeführten Vorberatungen trat die letzte schwere Erkrankung Siebolds sehr störend ein; der Tod hat dann alle Vereinbarungen über den Haufen geworfen, denn nachdem auch die Witwe Siebolds ihrem Gemahl sehr bald im Tod gefolgt ist, hat der Nachlassverwalter die Sammlung in Wien öffentlich versteigert, wobei sie in alle Winde zerstreut worden ist.

Mehr Glück hat das Museum mit dem Nachlaß des am 23. August 1908 verstorbenen Kaiserlichen Botschafters Baron Speck von Sternburg gehabt. Der größte Teil der einst im Museum zu Leipzig aufgestellten wundervollen ostasiatischen Sammlung war bei der Ernennung Specks von Sternburg zum Kaiserlichen Botschafter nach Washington überführt worden; immerhin repräsentiert auch der in Leipzig verbliebene Teil einen hohen künstlerischen und wissenschaftlichen Wert. Um so erfreulicher ist es denn auch, daß Rath und Stadtverordnete im Frühjahr 1909 außerordentliche Mittel zum Ankauf dieses Restes bewilligt haben, nachdem von privater Seite, vom Königlich Sächsischen Kommerzienrat Herrn August Sußmann, ein erheblicher Beitrag zu den Erwerbungskosten gezeichnet worden war.

8. DIE SCHENKUNG DER OAG-SAMMLUNG NACH LEIPZIG – BELEGE

Die japanische Seite, Sano, Wagener, Tanaka, Machida, stand zum Zeitpunkt der Debatte um die Auflösung und Schenkung des OAG-Museums 1877 dem Leipziger Museum gegenüber wegen der Sammlungen für Japan tief in der Schuld. Die Schenkung der deutschen OAG-Sammlung nach Leipzig mag als günstige Form der Revanche erschienen sein. Zumal es Obst, trotz zahlreicher Initiativen, nicht gelang, einen kostenlosen Transport auf deutschen Kriegsschiffen zu erreichen. Dagegen gelang ihm die Abwehr Berliner Begehrlichkeiten, die auch von Ministerresident Eisendecker eher unglücklich moderiert wurden, eben weil er zuerst Anweisungen der kaiserlich-deutschen Regierung folgen musste, wenngleich die seit 1877 schon zu den Förderern des Leipziger Museums zählte. Dieser Faktor, der Einsatz Obst für die Japaner, der Einsatz der deutschen Ärzte Bälz und Dönitz in Tōkyō für Leipzig und Obsts lange Verbindung zu Bastian in Berlin dürften dazu geführt haben, dass Leipzig die versprochene Sammlung nicht mehr zu nehmen war.

Die Transportkosten von 4.000 Mark musste das Museum ohnehin selbst aufbringen, obwohl es, schon seit seiner Gründung, in akuten finanziellen Schwierigkeiten steckte, aus denen es die Stadt Leipzig nicht befreien wollte. Erst durch Zuwendungen des Kaisers und das Sächsischen Königs, durch ein verstärktes Engagement der Vereinsmitglieder wurde das gemildert, und mit diesen Zuwendungen die Bedeutung des Museums anerkannt.

8.2. *VERLAUF DER OAG-SCHENKUNG IM SPIEGEL DES LEIPZIGER ARCHIVS*

Der früheste Beleg eines direkten Kontaktes schriftlicher Natur zwischen OAG und dem Leipziger Museum ist in dem umfangreichen Brief mit Anlagen vom 11. Februar 1878 zu sehen (MVL-Archiv 1878 / 00835-36), der, auf OAG-Briefpapier und vierfach längs gefaltet, von Schriftführer Rudolf Lange aus Tōkyō für die OAG an Obst gerichtet wurde.

Lange berichtet vom, auf der OAG-Versammlung am 2. Februar 1878 gefassten, Entschluss, die OAG-Sammlung, wegen der bereits entstandenen Sammlungen der japanischen Regierung und fehlender eigener Mittel, aufzugeben und nach Leipzig zu schenken, vorausgesetzt, sie würde dort angenommen. Als Anlagen sind dem Schreiben eine kurze Übersicht des Inventars des Museums handschriftlich (MVL-Archiv 1878 / 00837), im Vergleich zum später gesandten Katalog sehr grob gegliedert, beigelegt, und die gedruckten, achtseitigen Statuten der OAG, datiert 1876 (MVL-Archiv 1878 / 00838).

Ein Brief-Entwurf des Museums an das *Sächsische Ministerium des Innern* aus dem März 1878 (MVL-Archiv 1878 / 00852) formuliert die Bitte des Hauses um Unterstützung bei der Übernahme der Transportkosten für die in Schenkung erworbene Sammlung und

kann zugleich als offizielle Ankündigung dieses Erwerbs an das schon gut über die Arbeit des Museums und seine Sendungen für und nach Japan informierte, sowie als Fördermitglieder agierende, Ministerium gelten.

Am 3. April 1878 bereits sandte Obst einen Brief an die OAG, in dem er die freudige Annahme der Schenkung erklärt, wie ein im Museumsarchiv erhaltener Briefentwurf (MVL-Archiv 1878 / 00885-86) belegt. Da er schon im März an das Ministerium schrieb, hat er evtl. zeitgleich auch schon der OAG geschrieben.

Wohl kurz danach wird mit einem nur auf „April 1878“ datierten Brief der Direktor des Berliner Ethnologischen Museums, das erst 1873 als Teil der Königlichen Museen gegründet wurde, Bastian ⁴¹⁵ bei Obst mit der Bitte um Überlassung von Doubletten aus der OAG-Sammlung vorstellig (MVL-Archiv 1878 / 00893-94).

Im April 1878 wendet sich Albert Lemmer (sh. Kapitel II.3.6) aus London an das Leipziger Museum (MVL-Archiv 1878 / 00939-40), um bereits Details zur Verschiffung zu besprechen. Es geht wohl um eine Sammlung Lemmers, da für die Verschiffung der OAG Sammlung die von Konsul Martin Bair geführte *Fa. Ahrens & Co.* zuständig wurde.

Lemmer wendet sich am 24. Februar 1879 noch einmal an das Museum, nun in „Chemnitz, Webergasse 11“ (MVL-Archiv 1879 / 001250). Er bietet dem Haus Textilien an und nimmt Bezug auf „die Sammlung unserer Gesellschaft in Tokio, die schon seit einigen Monden in ihrem Besitz ist...“. Lemmer offeriert „Bsp. japanischer Seidenindustrie“ und seine Hilfe bei der „Classifizierung & Bestimmung der Sammlung“. Dazu schreibt er noch ein Kanji, das Fukura gelesen werden könnte. ⁴¹⁶

Am 27. April 1878 schreibt Rudolf Lange als Schriftleiter der OAG an Leipzig (MVL-Archiv 1878 / 00944) und berichtet von der Generalversammlung am 27. April 1878, in der die Schenkung nach Leipzig bekräftigt, eine deutliche Antwort aus Leipzig vermisst, Eissendecker, auf seiner geplanten Deutschland-Reise, zum Vermittler zwischen den Museen in Berlin und Leipzig bestimmt, und artikuliert wurde, dass Leipzig Doubletten nach Berlin geben sollte.

Am 16. Mai 1878 antwortet das *sächsische Ministerium des Inneren* auf Obsts Schreiben vom April (MVL-Archiv 1878 / 00954), der Inhalt kann vorerst aufgrund schwer lesbarer Schrift und nicht verfügbarem Duplikat nicht genau bestimmt werden, es werden

⁴¹⁵ Bastian war dem Leipziger Haus seit 1873 als Fördermitglied verbunden, was als respektvolle Geste der initiativen, normgebenden Kraft des Leipziger Hauses gesehen werden kann, das im Gegensatz zu Berlin nicht auf politische Weisung sondern privates Forscher- und auch Kulturaustausch-Interesse zurück ging.

⁴¹⁶ Lemmer mag sein Japanisch demonstrieren wollen, war wohl ein erfahrener Textilfachmann und wollte, zurück in Deutschland, wieder Geschäfte machen., Suchte auch Beschäftigung, für die Anwendung seiner Fähigkeiten. Lemmer war seit 1878 auch Fördermitglied des Leipziger Museums, seit 1875 OAG-Mitglied.

Aussagen zur Unterstützung des Transports gemacht worden sein, um die Obstbat, vermutlich konnte das Ministerium keine weitere Unterstützung gewähren.

Als Reaktion darauf und Versuch, mit der neuen Lage umzugehen,⁴¹⁷ kann ein Schreiben Obsts vom 24. Mai 1878 an die Admiralität der Marine, genauer den Minister von Stositz angesehen werden (MVL-Archiv 1878 / 00962). Darin artikuliert Obst seine Bitte, Kriegsschiffe zur Verfügung zu stellen, um die OAG-Sammlung damit nach Leipzig zu transportieren. Auch Eisendeckers Rolle und Präsenz in Berlin und der laufende Diskurs um die Weitergabe der Sammlung wird erwähnt.

Die Antwort auf dieses Schreiben von der Admiralität liegt vom 28. Mai 1878 vor (MVL-Archiv 1878 / 00963-64). Ein Drittel der Sammlung könnte mit den Kriegsschiffen transportiert werden, allerdings würde das bis 1880 dauern. Wenn die Sammlung bereit zum Transport sei, solle sie verpackt und in mehreren Etappen transportiert werden.

Gleich darauf gibt Obst diese Informationen mit einem Schreiben vom 29. Mai 1878 an das *königliche Ministerium des Inneren* in Dresden weiter (MVL-Archiv 1878 / 00965), beschreibt noch einmal die grundsätzliche Erwerbung der Sammlung und den Plan, diese mit Kriegsschiffen von Japan nach Deutschland zu transportieren.

Am 21. Juni 1878 schreibt Obst, bereits in Paris auf der Weltausstellung, an Eisendecker, wie ein Brief-Entwurf belegt (MVL-Archiv 1878 / 00993), der genaue Inhalt kann noch nicht bestimmt werden.

Der offenbar in Leipzig verbliebene Schriftführer des Museums, C. Northoff, hier als „Vorstand“ beschrieben, wendet sich am 9. Juli 1878 an das Auswärtige Amt in Berlin (MVL-Archiv 1878 / 00997) und berichtet über den Briefwechsel mit dem Ministerresidenten Eisendecker und artikuliert darin vorsichtige Zustimmung des Hauses zur Abgabe von Doubletten nach Berlin.

Am 14. September 1878 wendet sich die Admiralität der Marine erneut an Obst (MVL-Archiv 1878 / 01017), um über den Planungsstand zum anvisierten Transport der Sammlung aus Japan mit Schiffen der Marine zu berichten, dabei werden die Schiffe „Augusta“ und „Leipzig“ benannt.

Am 16. / 20. September 1878 wendet sich *H. Ahrens & Co., Edo, Yokohama, Kobe, London, 17 Leadenhall Street, London* (MVL-Archiv 1878 / 01018-19) adressiert an (möglicherweise aber von) *Capitain v. Eisendecker, Minister des Deutschen Reichs für Japan*,

⁴¹⁷ In die sich neben der OAG als Hauptpartner des Dialogs mit dem Leipziger Museum nun auch noch das Berliner Museum und der deutsche Ministerresident in Japan Eisendecker, als nicht so ganz unabhängiger Vermittler, eingeschaltet hatten. Eisendecker war von Amts wegen angehalten, einzugreifen, wohl aufgrund einer Weisung des Reichskanzlers Bismarck oder des Auswärtigen Amtes in Berlin, die Bastian dort möglicherweise persönlich erwirkt hatte. Das wäre in der Zukunft noch durch Belege in den Archiven des Auswärtigen Amtes und des Ethnologischen Museums genauer zu prüfen und bleibt vorerst spekulativ.

z. Zt. *Auswärtiges Amt* wegen des offenbar bereits nach London erfolgten Transportes von „44 = Kisten“ (von einem OAG-Symbol in einem gleichschenkligen Dreieck begleitet) zwecks der Frage einer möglichen „Anweisung zu Weitertransport der Kisten nach Berlin [?]“. Gezeichnet ist es von „H. Ahrens & W. Hirschhorn“.

Ein Betrag von „81,45 Pfund“ wird angegeben, offenbar ein bereits von Ahrens in London entrichteter Zoll-Betrag. Die *Firma Ahrens* scheint sich zuerst an Eisendecker, der zu dieser Zeit im Auswärtigen Amt in Berlin weilte, gewendet zu haben, um mit ihm das Schicksal der Sammlung abzustimmen. Das könnte ein Beleg dafür sein, dass Eisendecker sehr entschlossen war, Fakten zu schaffen und die Sendung gleich nach Berlin umzuleiten. Der Verbleib der ganzen Sammlung in Berlin, wider den Absprachen mit Leipzig, schien, zumindest für das von Bair geführte Unternehmen Ahrens, nicht undenkbar.

Bair hatte offenbar auch, ohne Leipzig zu fragen oder auf den Plan mit den Kriegsschiffen Rücksicht zu nehmen, bereits die Verschiffung der Sammlung, recht geschäftstüchtig, durch seine eigene Firma veranlasst.

Es steht zu vermuten, dass Eisendecker dann am 20. September das ursprünglich vom 16. September datierende Schreiben der *Firma Ahrens* aus Berlin nach Leipzig an Obst zur Kenntnisnahme weiterschickte, wozu er, nach allen Regeln der Diplomatie und des Beamtenstandes, verpflichtet war. Obst war zu diesem Zeitpunkt mit sehr großer Wahrscheinlichkeit noch in Paris, wo er erst Anfang 1879 wieder abgereist sein dürfte, wie die Weihnachtsabendessen in Paris mit Alexander von Siebold beweisen, die er in seinen Tagebüchern erwähnt.

Ein weiteres Schreiben von Ahrens in London an das Leipziger Museum vom 18. September 1878 findet sich im Archiv in Leipzig (MVL-Archiv 1878 / 01029), der Inhalt muss vorerst unklar bleiben, offenbar wurde Ahrens aus Berlin bedeutet, er solle sich an Leipzig zwecks der finalen Übersendung der Sammlung wenden. Das würde die Erkenntnislücke zwischen den beiden vorherigen Schreiben Ahrens an Eisendecker und vom Auswärtigen Amt an Leipzig erklären. Offenbar telegraphierte man bereits von Berlin nach London, von Berlin nach Leipzig und umgekehrt oder schickte Telegramme.

Das Auswärtige Amt wendet sich am 21. September 1878 an das Leipziger Museum (MVL-Archiv 1878 / 01020), um die Genehmigung des Ministeriums an Ahrens für die Sendung aus London mitzuteilen, Ministerresident Eisendecker würde die Rechnung nach Leipzig übersenden. Möglicherweise war die Einfuhr der Schenkung nach Deutschland und deren Überlassung an das Leipziger Museum tatsächlich genehmigungspflichtig. Mit dieser Genehmigung und Eisendeckers Kapriolen sind die Widerstände materialisiert.

Am 24. September 1878 wendet sich Ahrens selbst aus London an die Leipziger, um die Bemühung mitzuteilen, „auf kostengünstigem Wege nach Leipzig zu transportieren“ (MVL-Archiv 1878 / 01021).

Eisendecker selbst erkundigt sich am 27. September 1878 beim Leipziger Museum, ob er denn den Katalog zur Sammlung senden solle (MVL-Archiv 1878 / 01022).

Am 10. Oktober 1878 verspricht Eisendecker diesen bald zu senden (MVL-Archiv 1878 / 01027), antwortend auf eine Schreiben Oberländers vom 7. Oktober 1878.

Am 18. November 1878 schließlich hat Eisendecker diesen noch immer nicht gesendet, kündigt aber an, er beeile sich dies zu tun (MVL-Archiv 1878 / 01048).

Der Schluss, Eisendecker spielte auf Zeit und habe hinter den Kulissen alles versucht, die Sendung nach Leipzig in Deutschland zu verhindern, was er sich fast als Mandat von der OAG geben ließ, ist nicht von der Hand zu weisen, denn Eisendecker hielt sich mehrmals nicht an sein Versprechen, wie die Schreiben und häufigen Nachfragen der Leipziger belegen. Er wartete in der Tat ab, bis die Sendung wirklich in Leipzig eingetroffen war, wohl auch wissend, dass der Katalog eine wichtige Quelle zu Bestimmung und Gliederung der Sammlung war.

Es ist im Leipziger Museum auch keine andere weitere derartige Quelle zur OAG-Sammlung belegt, keine Packzettel oder Inventarlisten, wie Obst sie für die Sendungen nach Japan anlegte. So bleibt offen, was Eisendecker mit der Annahme des OAG-Kataloges, aus Wageners Hand, dieser Schlüsselquelle zur Struktur des OAG-Museums in Tōkyō eigentlich bezweckte, wenn nicht Druck auf Leipzig auszuüben oder sie gar zum Verzicht auf die Schenkung zu drängen.

Am 19. September 1878 wurde bereits eine Spedition aus Hamburg, wohl die in anderen Schriften erwähnte Firma „Thomsen“ bei Northoff im Leipziger Museum vorstellig (MVL-Archiv 1878 / 01028), offenbar bot „Thomsen“ sich zum Transport der Sammlung nach Verschiffung von London nach Hamburg von Hamburg nach Leipzig an.

Am 22. Oktober 1878 verkündet „Thomsen“ aus Hamburg (MVL-Archiv 1878 / 01030), dass die Kisten 1-44, 44 „Curios“ zum Versand bereit stünden, dabei wird wieder das OAG-Symbol im gleichschenkligen Dreieck verwendet, wie vorher von Ahrens. Es wurde offenbar für die Kisten der Sendung entwickelt und überall deutlich sichtbar angebracht, wohl eine übliche Methode der Identifizierung von Frachtgut in jener Zeit.

Am 6. November 1878 stellt Ahrens in London die Rechnung für Steuern (174,14 Pfund) und Transportkosten (RM 3.583,80) an das Leipziger Museum und bittet um die

Rückgabe der Kisten (MVL-Archiv 1878 / 01043-44). Das kann auch als Beleg für das Eintreffen der Kisten selbst in Leipzig gewertet werden.

8.3. *DEUTLICHER DANK AN DIE OAG*

Anders als Christian Spang in seinen Texten, unter Bezug auf in den *Nachrichten der OAG* Ende April 1878 von Ministerresident von Eisendecker gemachte Aussagen, behauptet, war die Aufnahme der OAG-Schenkung in Leipzig alles andere als kalt.

Am 3. April 1878 dankte das Museum der OAG und verkündete die „freudige Annahme der Schenkung“ wie ein Brief-Entwurf Obsts belegt (MVL-Archiv 1878 / 885-886).

Es kann aus quellentechnischer Sicht nicht ausgeschlossen werden, dass der eigentliche Brief die OAG nicht oder zu spät erreichte. Auch ein Brief Obsts im Februar oder März kann nicht ausgeschlossen werden, da er im März schon in dieser Sache an das Sächsische Ministerium des Inneren schrieb.

Eisendecker mag auch aus anderen Motiven oder Verpflichtungen seinem Arbeitgeber, dem Auswärtigen Amt, in Berlin gegenüber die Situation zu Lasten des Leipziger Museums interpretiert haben, um auf der OAG-Sitzung am 27. April 1878 ein Mandat für eine Verhandlung über das Schicksal der Sammlung und eine mögliche Aufteilung für Berlin und Leipzig oder gar die Gabe nach Berlin statt Leipzig zu erwägen. Das Protokoll dieser, noch von Eisendecker vor seiner Abreise nach Deutschland geleiteten, Sitzung erklärt unverblümt, Eisendecker habe „vor Kurzem ein Telegramm vom Auswärtigen Amt in Berlin erhalten“, „durch welches an ihn die Aufforderung ergehe, all seinen Einfluss für die Uebermittlung der Sammlungen an das Berliner Museum aufzubieten“ (NOAG 16: 270).

Auf der Sitzung scheinen neben Eisendecker nur sein Stellvertreter Kempermann,⁴¹⁸ ein Konsul Zappe und der ehemalige Ministerresident von Brandt das Wort geführt zu haben, alle waren direkte Vertreter des von Preußen geführten Deutschen Reiches. Äußerungen Wagners, Bälz' oder Dönitz' sind nicht überliefert, sie wurden wohl gar nicht auf diese „Ausserordentliche Generalversammlung in Yokohama“ eingeladen.

Das Szenario, dass Eisendecker aufbietet, scheint konstruiert, seine dienstlichen Anweisungen benennt er offen. Ihm schien es legitim, die OAG als eine Institution sehr nahe an seiner Gesandtschaft anzusehen, er stand ihr schliesslich vor.

Eisendecker machte geltend: „Wenn das dem Museum für Völkerkunde gemachte Anerbieten in Leipzig den Eindruck hervorgerufen hätte, auf welchen man von hiesiger Seite rechnete, so würde schon längst ein Telegramm hiervon Kunde gegeben haben; da-

⁴¹⁸ Kempermann scheint ein Jurist gewesen zu sein. Er veröffentlichte in den NOAG (1 + 2) über die Gesetze Iyasus. Er gehörte als Dolmetscher zur Legation.

gegen beweist die Eingangs erwähnte telegraphische Mittheilung des auswärtigen Amtes, dass eine Uebersendung der Sammlungen an das Berliner Museum mit grösstem Danke hingenommen werden würde.“

Eisendecker lässt sich von der OAG per Beschluss ermächtigen „die Angelegenheit wegen Ueberlassung der Sammlungen an eine oder beide der in Betracht kommenden Institute, im Interesse der Gesellschaft und unter Wahrung der dem Leipziger Museum in Folge des diesseitigen Anerbieten schuldigen Rücksichten, nach bestem Gutdünken zu erledigen.“ Die OAG gab Eisendecker freie Hand.

Die in den OAG-Nachrichten verschwiegenen Leistungen der Leipziger für die Museen in Tōkyō, die Zusammenarbeit von Obst, Wagener, Sano und den Siebold-Söhnen, konnten Eisendecker kaum unbekannt sein, ebenso wenig der enge Kontakt dieser Aktivitäten zu den grundlegenden Strategien der kaiserlichen japanischen Regierung.

Nach Abwicklung des langwierigen, nervenaufreibenden Prozesses der Verhandlungen, der Verschiffung und des Transportes der 44 Kisten „Curiositaeten“ der OAG von Tōkyō nach Leipzig, wurde der OAG ein Ehrendiplom für die Schenkung vom Leipziger Museum verliehen. Dazu liegt ein Antwortschreiben der *Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* vom 21. Oktober 1880 vor (MVL-Archiv 1880 / 01532-191).

8.4. AUSZEICHNUNG FÜR ERWIN BÄLZ

Eine Auszeichnung für Erwin Bälz, seiner Verdienste für die Schenkung nach Leipzig wegen, wird zuerst in einem Schreiben Heinrich von Siebolds vom 22. April 1879 angeregt (MVL-Archiv 1879 / 01308-09). Dieser Brief ist, wie auch der nächste vom 11. Mai 1879, auf dünnem Japanpapier geschrieben (MVL-Archiv 1879 / 01347). Darin verkündet Heinrich, dass er „noch 1 bis 1-1/2 Jahre in Japan“ sei und bittet noch einmal um Auszeichnung von Erwin Bälz durch den (wohl deutschen) Kaiser. Er gibt an, er habe Leipzig „gegen alles“ unterstützt und zweifele „nicht daran, dass die Sammlung in Leipzig gut aufgehoben ist“. Heinrich scheint sich, zusammen mit dem Vorschlag von Bälz für eine hohe Auszeichnung durch den deutschen Kaiser, auch selbst zu empfehlen. In einer Art und Weise, die Obst den wütenden Brief vom 20. September 1880 an Alexander von Siebold schreiben lässt, nachdem er, wohl als Antwort auf Heinrichs Briefe, ihn „decoriren“, durch den sächsischen König des Komthurkreuz verleihen liess, wie berichtet (sh. Kapitel II.3.7.11).

8.5. *PARISER WELTAUSSTELLUNG - BRIEFE NACH JAPAN UND BRIEFWECHSEL MIT BING*

Obst hat am Rande der Pariser Weltausstellung, auf der das Deutsche Reich selbst nicht vertreten war, auch Samuel Bing, den Kunsthändler, Motor des Japonismus und „Erfinder“ des *Salon de l'Art Nouveau*, aus dem sich der Jugendstil entwickeln sollte, getroffen.

Bing war Schwager von Martin Bair (Behr), des Inhabers der *Firma Ahrens* in Yokohama und London. Bing wurde hauptsächlich von diesem mit Ostasiatika versorgt. Bing stammte ursprünglich aus einer dänisch-jüdischen Porzellanmacher-Familie, verlegte aber seine Aktivitäten nach Paris. Er handelte mit zahlreichen Museen auch in Deutschland, vorwiegend den kunsthandwerklichen, wie Berlin, Hamburg und Leipzig.

Es liegen mehrere Schreiben Bings an Obst vor, vom 2. Januar 1879 (1879-01196-98), vom 10. Februar 1879 (1879-01235-36) und 6. März 1879 (1879-01258).

Darin wird über den Ankauf von japanischer Keramik, Bronze-Gottheiten, Stempel und Laternen verhandelt. Obst schien mit dem Ankauf zu zögern, wohl fehlender finanzieller Mittel wegen. Der Kontakt zu Bing blieb erhalten.

9. AUSWERTUNG DER LEIPZIGER OBJEKTBLÄTTER

Zu fünf bekannten und einer unbekannten Provenienz liegen insgesamt 155 digitalisierte Objektblätter vor, damit zum überwiegenden, ältesten und bedeutendsten Teil der Larvensammlung.

Die etwa A5-großen Objektblätter sind einheitlich bedruckt, sollen am Beispiel des ältesten Sammlungsobjektes (gemessen am Eingang in das Haus), einer Kagura-Larve einer weißen Füchsin mit beweglichem Unterkiefer, in ihren Kategorien kurz erläutert werden: „Hauptkatalog“ (aktuelle systematische Objektnummer, wie im fortlaufenden Bandkatalog notiert, zum Beispiel „OAs 2588“), „Jahr und No. der Sendung“ (entspricht der Nummer der Erwerbsakte, zum Beispiel „1870/1“), Original-No.“ (hier: JH 3667; Klemm (6942); E: 250; Nr. 601).

Unter diesem Kopf ist unter den folgenden Kategorien „Gegenstand“ (gestrichen: „Nō-Maske“, „Kitsune“, „Spielzeug“), „Volk“, „Oertlichkeit“ („Japan“) Raum für detaillierte Beschreibungen („Fuchsmaske mit beweglichem Unterkiefer“) sowie Photos, bei allen vorliegenden Blättern ist dankenswerterweise mindestens ein historisches Photo, etwa auf die Zeit der Ausstellung der Karte in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts, mit aufgebracht.

Bei der Füchsin aus der Klemm-Sammlung findet sich sogar ein großes zweites Photo auf der Rückseite der Karteikarte (daher auch die Photo-Negativ-Angabe bei „Original-No.“) und demonstriert hier noch einmal den Wert, der den Objekten der Klemm-Sammlung im Haus beigemessen wurde.

Unterhalb der Karte sind „Standort“ (hier: leer) und „Von wen gesammelt“ (hier: „Klemm“), „Von wem erhalten“ (hier: leer) und „Art der Erwerbung“ (hier: „Kauf“) vermerkt.

Die Objektblätter entsprechen in Aufbau und Beschreibung dem heute noch in vielen deutschen Museen gebräuchlichen Katalogisierungen, wobei seit mehr als einem Jahrzehnt zunehmend auf digitale Kataloge in Form von Datenbanken umgestellt wird.

Alle, für diese Arbeit relevanten, Informationen mussten von Papieren und deren Kopien recherchiert werden, da es im Museum noch keine umfängliche Digitalisierung gibt.

Photos auf allen Objektblättern sind keine Selbstverständlichkeit, vergleicht man mit anderen Häusern. Eine Untersuchung dieser Objektblätter ist nicht nur aufgrund des Vorhandenseins der alten Photos aufschlussreich, die einen Zustand vor den beiden Weltkriegen und der großen Heizungs-Havarie im Grassi-Museum in den 1980er Jahren dokumentieren, sondern auch, weil sie, im Falle des Umlauff-Ankaufs, eine Rekonstruktion alter Photo-Konstellationen zulassen.

Die Leipziger Objektblätter, mit ihren zum Teil sehr ausführlichen, oft mehrmals korrigierten Beschriftungen, belegen die, in der OAG bis 1878 nicht erfolgte, intensive Beschäftigung mit den Larven in der frühen Zeit des Museums.⁴¹⁹ In Wageners Katalog aus dem Tenkō-in in Shiba sind die Larven äußerst knapp notiert, weitere Publikationen unbekannt.

9.2. OBJEKTBLÄTTER ZUR OAG-SAMMLUNG

Die japanischen Larven aus der Sammlung der *Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (OAG) sind in Wageners OAG-Katalog vom Leipziger Museum mit „JH14881-87“ und „JH14488 [Schreibfehler! für JH 14888-14949]“ an den Original-Katalog-Seiten „11“ und „12“ (GA 1878/63: 11, 12) vermerkt. Die Larven wurden in Leipzig, abweichend von der OAG, bereits fortlaufend als eine Objektgruppe aufgenommen.

Mit dem Anlegen der neuen Systematik Weules ab 1907, wurde die OAG-Sammlung, nach später ins Haus gekommenen Sammlungen, neu systematisiert und in die Bandkataloge umgeschrieben. Wie die niedrigeren Objektnummern der, erst 1905 angekauften Umlauff-Larvensammlung, beweisen, sind die Objekte typologisch neu geordnet worden. Gleichartig aussehende Larven wurden nacheinander eingearbeitet und nummeriert.

Die erste Larve der OAG-Sammlung nach neuer Systematisierung ist die Nō-Larve *Chigusa Ayakashi* (OAs02503), eine der berühmten Larven des Geistes Ayakashi, in der variierten und etwas verniedlichenden Ausformung des Schnitzers Chigusa. Von Chigusa, der in Seamis *Über Larven* 1430 erwähnt (sh. Kapitel I.2.6) sind nur wenige Larven erhalten. Hier handelt es sich um eine Nachschnitzung des 17. Jahrhunderts nach dem heute im Mitsui-Museum befindlichen Original, das aus dem 14. Jahrhundert stammen soll.

Das Objektblatt ist in zwei Handschriften reichlich beschrieben, dabei wird die Lesung der Papieretikette, einen Brandstempel oder eine Inschrift gibt es nicht, nach „Tanaka“ angegeben, offenbar ein Japaner, der dem Leipziger Museum bei der Bestimmung der Maskeninschriften geholfen hat. „Tanaka“ kann wesentliche Teile der Inschrift richtig bestimmen *Ayakashi Kongo men utsushi* ([Nō-Larve] Ayakashi, nach einer Larve der Kongō-Familie kopiert [nach geschnitzt]). Allerdings gibt er die beiden Zeichen oben rechts über „Ayakashi“ mit „sen shu“ wieder, weiß sie nicht anders zu deuten.

„Tanaka“ wird kein guter Kenner der japanischen Larven und ihrer Geschichte gewesen sein,⁴²⁰ sonst hätte er „Chigusa“. Bei der vorliegenden Larve handelt es sich um eine gute und stilistisch eigen gedeutete, in der Anmut edo-zeitliche Kopie der früher im Besitz

419 Etwa bis zum Umzug ins neue Grassimuseum. Unter Umständen bis zur Eröffnung der ersten Nachkriegs-Dauerausstellung 1957, konzipiert von Böttger.

420 Sprich, der Texte Seamis und Kita Hisayoshis zu den alten Schnitzern.

der Spielerfamilie Kongō befindlichen, seit 1925 aber der Familie Mitsui in Tōkyō gehörenden Larve (Mitsui 1989: 45, Larve #28).⁴²¹

Vermutlich handelt es sich wie bei der Götterlarve *Fudō* (OAs02515), die ebenfalls die Kopie einer Larve der Kongō, heute Mitsui (Mitsui 1989: 39, Larve #22), um ein Werk des Deme Tōhaku (-1715). Der *Fudō* trägt ebenfalls keine Inschrift, nur eine Papieretikette mit dem Larvennamen. Der Larve liegt aber ein ausführlicher Brief des Kita Hisayoshi (1742-1829) bei, der Hauptquelle für Perzynskis *Maskenbuch* im Hinblick auf Namen und Datierung der Larvenschnitzer ist, und erklärt, dass Deme Tōhaku diese Larve als Kopie des *Fudō* der Kongō geschnitzt habe. Dass Tōhakus Kopie aber in einigen Punkten von der Larve der Kongō abweiche. Ob das als Kompliment oder Kritik aufzufassen ist, bleibt Geschmacksache. Tōhaku war ein sehr guter Schnitzer. Alle guten Schnitzer der Edo-Zeit variierten in ihren *utsushi* (Nachschnitzungen) die *komen* (alten, „originalen“ Larven).

Die Handschrift auf dem Brief Konōs ähnelt der auf den Papieretiketten, so dass mit einiger Sicherheit angenommen werden kann, dass Konō alle der OAG-Larven aus dem Vorbesitz der Tokugawa bestimmt hat, bei der Erledigung seiner Systematisierung der alten Larven in ganz Japan, zu der er auch laut Perzynski vom Shōgun beauftragt wurde.

Einschätzungen nach Tanaka finden sich auch auf dem Objektblatt zur Nō-Larve *Chōrei beshimi*, hier wird bei der Bestimmung auch auf *F.W.K. Müller in Toung pao Bd. 8, 1897, 8.* verwiesen. Nur der Larvenname selbst kann hier von „Prof. J. Tanaka“⁴²² bestimmt werden, der rechte Teil nicht. Da heute keine Papieretikette mehr in der Larve ist, kann diese Inschrift nicht weiter bestimmt werden, der Larventyp ist jedoch eindeutig und ein Brandstempel weist die Larve als Werk des Deme Mitsunori aus.

Perzynski wird an keiner Stelle genannt und auch an keiner Stelle zitiert, anders als zum Beispiel auf den maschinengeschriebenen Objektblättern in Essen (Folkwang) oder Ber-

421 Diese Dämonenlarve ist berühmt für ihren Träger, den Spieler Kongō Ujimasa (1507-1576), auch genannt Hana-Kongō (Nasen-Kongō), das Blut seiner Nase soll in dieser Larve kleben. Eine weitere, der Leipziger Larve vergleichbare Kopie dieser alten Kongō-Larve ist Teil der Sammlung am Tempel Negoro-ji in Wakayama, der in enger Verbindung zum dortigen Zweig der Tokugawa-Shōgunate steht. Die letzten beiden Shōgunate der Edo-Zeit vor der Meiji-Restauration wurden von diesem Familienzweig gestellt.

422 Aus dem Kontext der Vorgeschichte der Begegnungen Obsts mit der japanischen Legation in Wien und der Zusammenarbeit der japanischen Behörden mit der OAG bei der Komplettierung der Sammlung, handelt es sich bei „Prof. J. Tanaka“ wohl um Tanaka Yoshio (1838-1916), den zweiten Direktoren der Tōkyō-Museen. Möglicherweise handelt es sich bei „Prof. J. Tanaka“ aber auch um den späteren Direktoren der Bibliothek von Tōkyō, Tanaka Inagi. (*Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Leipzig 1905, S. 454: „I. Tanaka ist zum Bibliothekar der Tokyo Bibliothek und der Kaiserlichen Bibliothek in Japan ernannt worden.“) Tanaka wurde 1890 zum Professor an der Universität Tōkyō berufen, nachdem er zuvor eine umfangreiche Reise, mit dem Ziel des Erlernens der besten Methoden zur Schaffung einer Nationalen Bibliothek, durch die USA, Europa (England, Frankreich, Deutschland) und an die wichtigsten Universitäten (Harvard, Oxford; offenbar auch Leipzig) unternahm. Tanaka Inagi ist unter Umständen mit Tanaka Yoshio verwandt. Der Eintrag im *Zentralblatt* führt Tanaka als allgemein bekannte Person an, denn es gibt keine biographische Notiz. Es darf vermutet werden, dass er sich einige Male in der „Verlagshauptstadt“ Leipzig und bei dieser Gelegenheit auch im Völkerkundemuseum im Verlagsviertel (!) aufgehalten hat. Die Kaiserliche Bibliothek befand sich bereits in Ueno, neben dem Kaiserlichen Museum, zuerst war sie wie das Monbushō, sein Museum und die OAG von 1878-81 im Yūshima-Seido. 1891 publizierte Tanaka zur Tōkyō-Bibliothek die zehnteilige Schrift *Tōkyō toshokan ni kansuru iken yōryaku* (In: *Kindai Digital Library*, www.kindai.ndl.go.jp, der Japanischen Nationalbibliothek (Kongreßbibliothek) *Kokuritsu-kokkai-toshokan*).

lin (Asiatisches Museum), das belegt auch das frühe Erstellen der Objektblätter etwa um 1905-10, nach Erwerb der Umlauff-Sammlung, wohl auch nach Obsts Tod.

Die Formulierung „nach Tanaka“ findet sich noch auf den Blättern zu Ō-beshimi (OAs02506), Ko-beshimi (OAs02508), Chūjō (OAs02509), Hannya (OAs02521), Sankō (OAs02538), Kojō (OAs02539), Saisōrō (OAs02541) und Saru-beshimi (OAs02550). Auf der ersten Objektkarte Ayakashi (OAs02503) findet sich in der später als die eigentliche Aufschrift (in dicker schwarzer Tinte) hinzugefügten Ergänzung, allerdings der Schrift nach zu urteilen vom gleichen Museumsmitarbeiter, die Formulierung „Sicher Männermaske. Doch fehlt der Name in den Verzeichnissen. Vielleicht Awaotoko der Liste.“

„Die Liste“ Tanakas entstand evt. schon vor 1878 in Tōkyō, oder später, aber wohl vor 1905. Sie wurde beim Anlegen der neuen Objektblätter nach 1905 von einem Museumsmitarbeiter auf die Objektblätter übertragen. Auf den Objektblättern der Larven aus dem Umlauff-Ankauf (1905) und dem Bamberger-Ankauf (1907) fehlen jegliche Hinweise auf „Tanaka“. Hier sind die Eintragungen auf den Blättern denkbar kurz gehalten: in der Regel wird nur der Larvenname genannt und ggf. ein Vergleich zu einem anderen Objekt gezogen, ein Brandstempel oder eine Inschrift bestimmt. Die Schrift auf den Blättern ist dieselbe wie bei den OAG-Larven, allerdings wurde ein dünneres Schreibgerät benutzt.

Hielt sich der Museumsmitarbeiter bei der Einschätzung der Qualität der einzelnen Objekte bei der OAG-Sammlung noch zurück, wohl weil einerseits eine Einschätzung von Tanaka vorlag, mit genauen Angaben zu Name und Inschriften, und zum anderen der hohe Rang der OAG-Objekte nicht in Zweifel zu stehen schien, so ist nun auf den Karten zu den Umlauff-Larven öfter zu lesen „schlechte Arbeit“.

Diese Einschätzung wird zum Beispiel der Frauenlarve OAs01920 zuteil, die von Deme Yasuhisa (gestorben 1766) stammt, der gerade für seine Frauenlarven, wie einst Tatsuemon und Kawachi, sehr geschätzt wird (Nō Theater 2004: 53). Der Erhaltungszustand dieser Larve ist auch heute noch schlecht, was auf Feuchtigkeitsschäden und mangelhaft ausgeführte Restaurierungen verweist, wie sie bei einigen der Larven zu finden sind. Doch die Proportionen der Larve, die Ausführung des Holzkörpers, die ganze Anlage beweisen die Meisterhand. Auch die runden Formen des Gesichts, das volle Kinn, bei gleichzeitig heiterem, gelösten Ausdruck lassen diese Larve eher eine Ko-omote sein oder eine Manbi, als eine Zō. Insofern zeigt sich, dass der Mitarbeiter, der die Inventarisierung durchführte, vielleicht Erkes, vielleicht Conrady oder eine vorerst unbekannte Person, nicht den Sachverstand Tanakas hatte, vielmehr oft deutlich irrt, obwohl F. W. K. Müllers Veröffentlichung schon zur Verfügung stand, Perzynskis *Maskenbuch* noch nicht.

Auch die *Zō-Onna* (OAs01921) hat einen sehr schlechten restauratorischen Zustand, mit mangelhaften Retuschen, weist zugleich in Proportionen und Ausdruck eine Anmut aus, die einer, vom Museumsmitarbeiter festgestellten, „schlechten Arbeit“ widersprechen.

Die auf den anderen Karten festgestellten Larventypen und Brandstempel oder Inschriften sind in der Regel richtig oder richtig gelesen, gelegentlich falsch interpretiert, so dass der Mitarbeiter anhand der vorliegenden Sammlung sich schon intensiv eingearbeitet haben muss und entweder selbst einige Schriftzeichen lesen konnte oder sich anderweitig Hilfe holte, die hier aber nicht weiter benannt wurde.

Das spricht für eine Arbeit des Sinologen und „wissenschaftlichen Hilfsarbeiters“ Erkes ab 1913. Da Conrady 1901-02 dem Museum aushalf, als die Umlauff- und Bamberger-Larven noch nicht angekauft waren, kommt er als Autor der neuen Objektblätter, die auf Weules Neustrukturierung ab 1907 zurückgehen, kaum in Betracht.

10. J.F.G. UMLAUFF - EIN HAMBURGER KUNSTHÄNDLER

Die Umstände des Ankaufs der Umlauff-Larvensammlung, insgesamt immerhin 67 Objekte und darunter mehrere Objekte der Muromachi-Zeit, sollen an dieser Stelle anhand der im Museumsarchiv vorliegenden Quellen noch etwas ausführlicher nachgezeichnet werden.

Aus dem Jahr 1905 liegen zum Vorgang insgesamt nur 2 Briefe vor,⁴²³ dazu kommen die in den Briefen benannten 5 Photographien mit den Larven selbst. Diese Photographien sind zerschnitten worden und auf die Objektblätter bei der Inventarisierung jeweils aufgeklebt worden, wobei in der Regel die Originalnummer von Umlauff (1-67) noch zu erkennen ist. Anhand der vorliegenden Photos versuchte ich eine erste Rekonstruktion der fünf Phototafeln anhand der einzelnen, teilweise recht schief ausgeschnittenen Photos. Es lässt sich in dieser Zusammenstellung aber keine besondere Systematik der Aufnahme der Larven durch Umlauff erkennen. Die Umlauff-Sammlung ist durch ihren großen Reichtum an Larven sehr unterschiedlicher Traditionen wie Nō, Kyōgen, Kagura und Bugaku aber auch durch Holzschnitzerei zur Zierde und teilweise vorläufig nicht bestimmbare „Curiositäten“ geprägt, wie die golden gefasste Hirsch-Schädel-Larve, die möglicherweise aus einem Kult der Bergbewohner stammt. Der Hirsch ist eine Erscheinung der Berggötter, so wie der Affe dem Berggott zuzuordnen ist, zugleich Ahnengottheit der Fujiwara.

Das erste Schreiben vom 4. Februar 1905 (eingegangen am 6. Februar, MVL-Archiv 1905 / 09234-35) von „J.F.G. Umlauff Museum Naturalien Handlung en gros en detail Hamburg 4, Spielbudenplatz 8“ erinnert das Leipziger Museum mit einem „Contoauszug“ an noch nicht beglichene Rechnungen. U. a. „Oct 20: Japanmasken M 1350, 21 Buddhasse (?) 3.250“.

Mit dem Haus Umlauff war das Museum schon seit seiner Gründungszeit, besonders aber ab den 1870er Jahren in engem Handelskontakt. So war es üblich, dass dem Museum von Kunsthändlern oder Sammlern die Sammlungen vorab gesandt wurden, in Umlauuffs Falle quasi in Kommission. Wie aus dem Zitat ersichtlich, gelangten die Larven schon am 20. Oktober 1904 in das Leipziger Museum. Rege Ankäufe sind um 1878 und kurz danach zu verzeichnen, die allerdings noch bei „J. H. G. Umlauff“, offenbar Vater oder Onkel von „J.F.G. Umlauff“, getätigt wurden. Dabei ist zu erkennen, dass Umlauff in Hamburg – ähnlich wie Hagenbeck und Godeffroy, deren Sammlungen 1891 und 1885 nach

⁴²³ Das ist schon als Glücksfall zu betrachten, galt der Jahrgang „1905“ des Museums doch schon länger als verschollen. Die beiden Briefe fanden sich dann auch lose außerhalb des gebundenen (aber vorerst verlorenen) Briefbandes.

Leipzig kamen – über ein weit verzweigtes Netz von Zuträgern und Mittelsmännern verfügte.⁴²⁴

Es steht zu vermuten, dass der alte Umlauff die Leipziger Sammlung japanischer Larven kannte und seine Sammlung bereits kurz nach 1878 anlegte.⁴²⁵

Hermann Obst antwortete gleich am 6. Februar 1905, wie aus der Entgegnung von Umlauff einen Tag später hervorgeht:

Sehr verehrter Herr Director!

Ich bestätige Ihnen den Empfang Ihres w. Schreibens vom 6. dies. Ihr Zweifel an der Aechtheit des Muschelbeile haben mich sehr überrascht. Abgelehnt hat Herr Prof. Weule den Ankauf nicht, er schrieb seinerzeit nur, dass er angenommen habe, die Muschelbeilklingen seien als Geschenk für das Museum bestimmt. Ich hatte nämlich die Rechnung einige Tage nach der Sendung geschickt. Wenn Sie aber die Muschelbeilklingen nicht behalten wollen, so bin ich gern bereit, dieselbe zurückzunehmen u. den Betrag von M 75 von Ihrem Konto abzusetzen. - Ihre Ansicht über den Ankauf der Masken und Buddhas, als ob das selbe noch nicht erfolgt sei, muss ich dagegen richtigstellen.

Unter dem 20. Oktober v. Jahres schrieb ich (Ihnen) [Klammer beim Schreiben als Korrektur / Präzisierung hinzugefügt] Herrn Prof. Weule wie folgt:

„Mit diesem [...] sende ich Ihnen auch die 5 Tafeln Photogr. japanischer Masken. Der Preis für die ganze Collection von 72 Nummer beträgt M 1350 u. der für die 81 Buddhas u. Tempelschnitzereien, von denen Sie schon die Photographien dort haben, M 3.250. Wollen Sie aber besondere Notiz davon nehmen, dass dies die aus... Preise sind, von denen ich nichts nachlassen kann. Ich will Ihnen die Masken u. Buddhas 14 Tage an der Hand lassen, ohne sie andersweit zu offerieren u. will sie Ihnen auf Wunsch auch zur Ansicht lassen.“

[Zweite Seite]

Nachdem ich die Ansichtssendung auf Veranlassung des Herrn Prof. Weule gemacht hatte, erhielt ich folgende Karte von ihm:

„Die Sammlung von Japan. Masken u. Buddhas ist vorgestern hier angekommen u. stimmt mit Verzeichnis überein (82 + 71). Gefallen thut mir die Collection sehr. Wir werden sie natürlich auch behalten, nur müssen wir sehen, wo wir das Geld auftreiben; evtl. müssen Sie bis Februar zum neuen Etat warten.“

Danach kann wohl kein Zweifel herrschen, dass die Sammlungen vom Museum fest übernommen wird, da der späteste Zahlungstermin auf den Februar festgesetzt ist. Es wäre mir sehr unangenehm, wenn Sie nunmehr versichern wollten, diesen Zahlungstermin herauszuschieben, da ich sicher auf Erledigung der restierenden Schuld, wie der letzterwähnten Kaufsumme für die jap. Masken u. Buddhas gerechnet habe. Ich weiss ja auch, dass nur von Ihrem guten Willen abhängt, mir die Zahlungen bald zukommen zu lassen. Ich hatte den Preis für die beiden letzten Sammlungen nur so niedrig normiert, weil ich auf pünktliche Zahlung, wie das bei Ihnen früher Regel war, ganz bestimmt gerechnet hatte.

Mit besten Grüssen

A. Umlauff

In diesem Schreiben, so kurz vor Obsts Tod, werden einige Veränderungen, die sich im Haus bereits vollzogen haben, sehr deutlich. Weule, der 1901 zum außerordentlichen Professor für Ethnologie und Landeskunde und zum stellvertretenden Direktoren des Hauses berufen wurde, und Obst standen offenbar nicht mehr in einem guten kollegialen Verhältnis, denn Weule informierte Obst nicht über die Umstände dieses Ankaufs, übergab ihm damit.

Fritz Krause, seit 1905 Assistent am Haus, sollte in Weules Nachruf vom „Nebeneinander, nicht Miteinander“ (Krause 1926) der beiden sprechen, sah die Ursache in den Charakteren und Temperamenten.

⁴²⁴ Diese Sammlungen waren, im Gegensatz zu diesem Umlauff-Ankauf, teuer, der Erwerb nur durch die zahlreichen Förderer und die Grassi-Stiftung möglich.

⁴²⁵ Über die Quellen der Larven-Sammlung kann nur spekuliert werden, da sie nicht konsistent ist und keine Aufzeichnungen von Umlauff selbst vorliegen. Barbara Treide berichtet in einem Aufsatz über die Ainu-Sammlungen in Leipzig (Tōkyō-Museen 1993), anlässlich einer Sonderausstellung in Japan, von einem norwegischen Kapitän Jacobsson, der sich in den 1880er Jahren oft in japanischen Gewässern aufgehalten habe und zahlreiche Objekte an Umlauff weiterverkauft.

Das Museum war seit dem Umzug in das neue Grassimuseum in die Trägerschaft der Stadt übergegangen und unterlag deren Finanzordnung.

Umlauff war in Geldnöten, daher die initiative Übersendung dieser großen Sammlungen von Larven und buddhistischen Plastiken nach Leipzig, in der Hoffnung, er würde seine „niedrigen Preise“ schnell gezahlt bekommen. Das Museum selbst war schon seit seiner Gründung in existenziellen Finanznöten (sh. Kapitel II.3.7.10).

Die genannte Zahl der Objekte verwundert, da heute nur 68 Larven in den Objektblättern als katalogisiert auftauchen. Davon ist eine Larve Kriegsverlust, so dass nur 67 Objekte insgesamt vorhanden sind. Vielleicht wurde ein Teil anders inventarisiert.

11. BAMBERGER

Der Berliner Kunsthändler Julius Bamberger sandte am 27. September 1906 eine kleine Sendung, darunter „Eine Sammlung von 24 Stück Holz-Masken zu 225 M“ an das Leipziger Museum, wie Umlauff auf Kommission (MVL-Archiv Erwerbsakte 1907/1).

Bis zum 21. Dezember 1906 einigte man sich auf einen Ankauf der Larven für 200 Mark, nachdem eine Zustimmung von Geheimrat Chun ⁴²⁶ und Prof. Hans Meyer eingeholt wurde, die Zahlung erfolgte am 10. Januar 1907. Weule war noch in Afrika, Obst tot.

Diese Larven sind im Vergleich zu denen aus der OAG-Sammlung und dem Umlauff-Ankauf von deutlich schlechterer Qualität, sie sind kaum historisch und eher zeitgenössische Verkaufsware als originale Requisiten namhafter Akteure.

Im Wesentlichen handelt es sich um Larven der *Sato-Kagura* aus dem Großraum Kantō, rund um Tōkyō. Die *Sato-Kagura* haben ihre Wurzel in der mittleren Edo-Zeit, vor allem in und um Edo. Die Meiji-Zeit mit ihren religiösen Umbrüchen lässt viele buddhistische Mönche zu shintōistischen Kagura-Spielern werden (Zobel 1999).

Aber auch einige durchaus selten schön geformte Greisenlarven sind darunter, die aus dem Umfeld der ländlichen Sarugaku stammen könnten.

Es sind zudem 27 Objekte (OAs02563-2586, 02890-92), und nicht nur 24, wie in den Schreiben angegeben, als Objekte aus dem Bamberger-Ankauf 1907 registriert.

Möglicherweise sind einige Objekte aus dem Umlauff-Ankauf bei Bamberger inventarisiert worden, wobei die als Bamberger-Sammlung vorliegenden Objekte ungefähr einem Niveau entsprechen.

Die Sammlung ist nicht klein, sie entspricht mindestens dem künstlerischen Wert der Wiener Sammlung, die schon breiter publiziert wurde und auch heute noch mit Nō-Larven verwechselt wird. ⁴²⁷ Es bleibt offen, ob Obst diese Sammlung angekauft hätte. Weule war noch in Afrika, noch nicht erster Direktor. Chun und Meyer trafen in Weules Vertretung die Entscheidung zum Kauf. Meyer hatte erheblichen Anteil an der Anstellung Weules in Leipzig.

Frisch im Amt (ab 1907) rückten Weules Erwerbungen in Afrika, etwa die, heute vollständig zu sehenden, Larven der Makonde, die 1906 zeitgenössische Erzeugnisse waren, ins Zentrum. Weule setzte andere Akzente und Prioritäten in der Völkerkunde, der Ethnographie, als es der Theaterarzt und Mediziner Obst, ästhetisch-anthropologisch, tat.

⁴²⁶ Carl Chun (1852-1910) war ein prominenter Meeresbiologe und Tiefseeforscher, der eine der ersten Tiefseexpeditionen durchführte. Nach Studium, Promotion und Habilitation in Leipzig gelangte er über Lehrstühle in Königsberg und Breslau 1898 endlich auf ein Ordinariat für Zoologie an der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig, später war er kurzzeitig deren Dekan und auch Rektor der Universität. Über seine wissenschaftliche Arbeit war er dem Museum verbunden.

⁴²⁷ Was nicht nur Günter Zobel, der vor Ort in Wien untersuchte und mit den Kustoden sprach, mehrmals und nachhaltig in Rage brachte.

4. FRIEDRICH PERZYNSKI, EIN FRÜHER LARVENFORSCHER

4.2. PERZYNSKIS PROMOTION

4.2.2. PERZYNSKIS LEBEN

Über Friedrich Perzynskis (1877-1962?) Leben liegt vieles noch im Dunklen. Hartmut Walravens publizierte 2005 ein umfangreiches Buch mit Briefen und einer Bibliographie zu Perzynski, das viele neue Aspekte seines Lebens beleuchtet (Walravens 2005). Auch die langen Verhandlungen um die Gestaltung des *Maskenbuches*, bis ins kleinste Detail hinein, sind darin nachzulesen. Gegen Ende der 1920er Jahre verliert sich die Spur Perzynskis, er soll 1962 in Argentinien gestorben sein.

Perzynski war gebürtiger Berliner und griff für seine Arbeit über die japanischen Larven zum Vergleich auf die Berliner Sammlungen am Museum für Ostasiatische Kunst zurück. Japanreisen unternahm er zwischen 1905/06,⁴²⁸ im Auftrag des Bremer Überseemuseums kaufte er in Japan Holzschnitte, später noch einmal 1911/12. Auf der letzten Reise oder noch später traf er in Kyōto mit Kongō Kinnosuke (1854-1923)⁴²⁹ zusammen, dessen Larvenbuch *Būei-ippan* auch eine Hauptquelle seines Buches ist (Nishino 2005).

4.2.3. VORGESCHICHTE DES MASKENBUCHES

Bereits gegen 1911/12 versuchte Perzynski über die Ankündigung der Subskription eines *Maskenbuches* im Felix Meiner Verlag, Leipzig, eine Forschungsreise und die Publikation des Buches selbst zu finanzieren. Es sollten mehr als 10 Jahre vergehen, bis es gelang, das Buch zu schreiben und zu veröffentlichen. Neben der fehlenden Promotion, die Voraussetzung für eine derart aufwendige Publikation zu sein schien, verhinderten Perzynskis Gesundheit, der Erste Weltkrieg, die Anfangsjahre der Weimarer Republik mit Inflation 1923/24 das Projekt. Beide Bände erschienen 1925 im de Gruyter Verlag Berlin / Leipzig und kosteten 80 RM, was einem durchschnittlichem Monatsgehalt entsprach.

Perzynski ist bislang der Einzige geblieben, der im deutschsprachigen Raum eine derart umfassende kunsthistorisch orientierte Monographie zu den japanischen Larven des Nō und Kyōgen vorgelegt hat. Von japanischen Larvenforschern wie Nakamura Yasuo (1919-1996) wird ihm nachgesagt, wichtige Impulse für die Entstehung einer eigenständigen

⁴²⁸ Durch Briefe ist bei Walravens nur die erste Reise nachgewiesen, in seiner Biographie erwähnt Perzynski die zweite. Nishino kann auch 1905 belegen.

⁴²⁹ Kinnosuke in Kyōto gilt, neben den in Tōkyō aktiven Hōshō Kurō (1837-1917), Umewaka Minoru (1828-1909) und Sakurama Banma (1836-1917), als einer der herausragenden Akteure des Nō in der Meiji-Zeit. Es ist diesen teils aus Nebenlinien oder Provinzstädten stammenden Spielern und Familienoberhäuptern zu verdanken, dass die Sarugaku sich als *Nōgaku* in die neue Zeit retten konnten. Kinnosuke entstammt der Nomura Kongō-Familie.

gen japanischen Larvenforschung gegeben zu haben.⁴³⁰ Gleichzeitig begründete er die deutsche Erforschung japanischer Larven,⁴³¹ die bislang nur in den 1960er Jahren eine Ausweitung auf die Larven von Gigaku und Bugaku fand.⁴³²

4.2.4. ZUR PROMOTION PERZYNSKIS UND SEINER SELBSTDARSTELLUNG

Die bis heute umfangreichste Monographie zur ästhetischen Gestalt, Funktion und mythischen Verankerung der japanischen Larven stellte der Kunsthistoriker und -sammler Friedrich Perzynski (1877-1962?) mit seinem 1925 erschienenen zweibändigen Werk „*Japanische Masken: Nō und Kyōgen*“ vor. Diesem liegt die eingereichte Dissertationsschrift *Die Masken der japanischen Schaubühne* zugrunde. Perzynski, der bereits 1907 in Jena mit einer Promotion über den japanischen Holzschnitt aus gesundheitlichen Gründen und fehlendem Abitur scheiterte, gelang 1924 die Erlangung des Dokortitels in Hamburg.

Karl Florenz (1863-1939), der erste ordentliche Professor für Japanologie in Deutschland, 1914 durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges zur Rückkehr aus Japan gezwungen, nahm den Ruf auf einen Lehrstuhl in Leipzig am Institut für Universalgeschichte von Lamprecht nicht an, und ging stattdessen nach Hamburg an das Kolonialinstitut.⁴³³ Anders als geplant, wurde er zum Leiter von Perzynskis Promotionsverfahren.

Hartmut Walravens (Walravens 2006: 37) wies anhand der Promotionsakte nach, dass Perzynski damit zwar faktisch zum ersten Promovierenden im Fach Japanologie in Hamburg wurde, damit auch zum ersten in diesem als „ordentlichem Universitätsfach“, erreichte aber die Arbeit im Fach Kunstgeschichte ein. Die Fakultät entschied, Florenz als führenden Prüfer hinzuziehen. Durch seine lange Beschäftigung in und mit Japan, auch mit Nō und Kyōgen, von denen er einige für seine, auch bei Perzynski zitierte, *Geschichte der japanischen Litteratur* übersetzt hatte, erschien Florenz als kompetentester Prüfer.

Perzynski beschreibt seinen eigenen Lebenslauf so (Walravens 2006: 40):

Verfasser ist geboren am 20. August 1877 in Berlin als Sohn der verstorbenen Kaufmanns Florian Perzynski. Er besuchte zuerst das Leibniz-Gymnasium zu Berlin, dann das Städt. Realgymnasium zu Charlottenburg, das er mit dem Reifezeugnis für die Obersekunda im September 1893 verließ. Er hörte von 1900-1903 in der Hauptsache kunstgeschichtliche Vorlesungen an der Universität Berlin und war nebenher schriftstellerisch tätig. Die in Deutschland damals so gut wie unbekannte Kunst und Kultur Ostasiens zog ihn lebhaft an; es entstanden in jener Zeit seine Schriften: *Der japanische Farbholzschnitt* (Berlin 1903); *Hokusai* (Bielefeld 1904) und *Kōrin* (geschrieben 1905, erschien 1907) als erste Früchte seiner Studien neben kleineren Aufsätzen. 1905 erging an P. der Auftrag, für Baedekers Weltreisehandbuch den japanischen Kunstteil abzufassen und für die Bremer Kunsthalle den Grundstock einer Sammlung von japani-

430 Auch Kongō Iwao berichtet in einem 1939 erschienen Buch *Nō to nōmen* beeindruckt von Perzynski und seinen Kenntnissen (Nishino 2005: 59).

431 Wenn man von F.W.K. Müllers Entzifferung einer Nō-Larven-Bildrolle von 1897 absieht (Müller 1897). Die Rolle ähnelt einer in Wien (Zobel 2001).

432 Warum Perzynski die Leipziger Sammlung nicht kannte, obwohl er, seit seiner Japanreise 1906 bis zum Erscheinen des *Maskenbuches* fast zwei Jahrzehnte im Wesentlichen in Deutschland lebte, bleibt unklar. Zumal beide seiner Verlage in Leipzig residierten, fast alle Verleger gute Beziehungen zu den Museen hatten.

433 Es wurde 1911 gegründet, daraus ging u.a. 1919 die Universität Hamburg hervor, Florenz blieb am Asien- und Afrika-Institut (AAI) tätig.

schen Holzschnitten und Büchern zu legen. In Japan, wo Verfasser bis Ende 1906 weilte, führte ihn sein Auftrag an alle kunstgeschichtlich bedeutenden Plätze. Nach seiner Rückkehr hörte P. im Sommer-Semester 1907 archäologische Vorlesungen und solche über Geographie und Englische Literatur. Ein Jahr lang bereitete er sich zum Maturitäts- und Doktorexamen vor, doch zwang ihn eine schwere Erkrankung, seine Absicht unmittelbar vor der Verwirklichung aufzugeben. Studienreisen in Italien, Frankreich, England und Amerika folgten, wo er den ostasiatischen Teil der Sammlung Hoe in New York katalogisierte. [...] Ende 1912 begab sich P. nach Ceylon, China, Korea und Japan, in der Hauptsache zur Erforschung buddhistischer Kunstdenkmäler. [...] Während des Weltkrieges wurde P. abkommandiert an das „Orient-Institut“ des Auswärtigen Amtes zur Mitarbeit an der Zeitschrift *Der neue Orient*, zur Leitung der Druckabteilung und, nach dem Tode von Prof. Dr. Mann, auch der persischen Abteilung des genannten Institutes. Seit 1922 hat sich der Verfasser der Abfassung der hier vorliegenden Arbeit gewidmet, die im Mai 1924 zum Abschluß gelangte.

Perzynski war bereits mit Veröffentlichungen auf anderen Gebieten der ostasiatischen Kunstgeschichte und mit eigener Literatur hervorgetreten, bevor er sich, Mitte 40, mit dem *Maskenbuch* an sein wohl umfangreichstes und wichtigstes Werk machte.

Zwei Phasen einer Forschungszeit in Japan gibt Perzynski an: 1905/06 und nach 1912 bis etwa 1914,⁴³⁴ als zu Beginn des Ersten Weltkrieges, alle Deutschen gezwungen waren, Japan zu verlassen. Oder falls sie nicht gingen, wie Hermann Böhner und andere in Ostasien kämpfende Soldaten, über lange Jahre in Japan gefangen gehalten wurden.

4.2.5. ZUR EINSCHÄTZUNG DER ARBEIT DURCH DIE GUTACHTER

Neben dem Japanologen Karl Florenz (1863-1939) nahmen der Dekan und Osteuropahistoriker Richard Salomon (1884-1966) und der Kunsthistoriker und Direktor der Hamburger Kunsthalle Gustav Pauli (1866-1938), der Perzynski 1905 einst mit dem Ankauf der Holzschnitte in Japan beauftragt hatte, als Prüfer an dem Promotionsverfahren teil (Walravens 2006: 36). Nebenfiguren des Verfahrens bis hin zur Genehmigung des Drucks waren der Anglist Emil J. H. Wolff (1879-1952), der Indologe Walther Schubring (1881-1969) und der Altertumswissenschaftler und Volkskundler Otto Lauffer (1874-1949):

Einer handschriftlichen Notiz, die vermutlich vom damaligen Dekan der Fakultät stammt, zufolge, hat sich Perzynski 1922 in Hamburg um eine Promotion bemüht. Dabei deutete er eine „Fehde“ mit dem Hamburger Sinologen Otto Franke (1863-1946) an, der allerdings dann einen Ruf nach Berlin annahm. Zugleich teilte er mit, dass er Kenntnisse in zwei ostasiatischen Sprachen habe, offenbar Japanisch und Chinesisch. Sein Wunsch war eine Promotion in Kunstgeschichte, wobei das Haupthindernis nach wie vor die fehlende Abiturprüfung war.

Hier zeigte sich die Hamburger Universität, gerade erst aus dem Hamburgischen Kolonialinstitut hervorgegangen, liberaler als manche traditionsreiche Universität - gestattete sie doch eine Promotion auf Grund einer herausragenden wissenschaftlichen Arbeit. Als Nebenfächer schlug Perzynski Anglistik und Religionsgeschichte vor.

Auf Grund des ihm erteilten Bescheides machte er sich dann an die Arbeit und lebte der Fakultät sein *Opus Die Masken der japanischen Schaubühne* vor. Der Dekan, Professor Salomon, nahm die Sache in die Hand und forderte vorläufige Fachgutachten an; auf Grund des Votums der Professoren Pauli und Florenz stimmte die Fakultät für die Annahme der Arbeit und als Termin für das Rigorosum wurde der 2. August 1924 festgesetzt.

Hindernisse schienen sich dadurch zu ergeben, dass der für das Nebenfach Religionsgeschichte vorgesehene Prüfer Karl Florenz sich zu einer Kur in Bad Nauheim rüstete. Doch konnte diese Schwierigkeit durch eine vorgezogene mündliche Prüfung im Nebenfach überwunden werden.

Gravierender war die Weigerung Gustav Paulis, als Referent der kunsthistorischen Arbeit zu dienen, wozu ihm die fachlichen Kenntnisse abgingen. Auf Drängens des Dekans lieferte er indes eine allgemeine Beurteilung des Doktoranden, und Karl Florenz übernahm die Begutachtung der Dissertation, betonte aber,

434 Kongō Iwao erwähnt in seinem 1939 erschienenen Buch einen Krieg in Europa, demnach traf er Perzynski vielleicht 1914 oder später (Nishino 2005: 59).

dass er die kunsthistorischen Qualitäten des Werkes - und es sei ja eine kunsthistorische Arbeit - durchaus nicht würdigen könne, da er auf diesem Gebiete Laie sei. In Absprache mit Pauli und in Hinweis auf einige Schwächen der Dissertation schlug er die Note „Sehr lobenswert vor“. Damit war Perzynski nach vielen Jahren recht unkompliziert an das Ziel seines Strebens gelangt.

Die Japanologie als noch junges Fach war, vertreten durch Karl Florenz, vor allem auf die japanische Sprache ausgerichtet und daraus zu gewinnende Erkenntnisse über die japanische Kultur. In Wien begann sich, vor allem durch Heinrich von Siebolds Aktivitäten, schon eine eher volkskundlich orientierte Japanforschung herauszubilden, vorerst ohne feste Strukturen. Mit der Gründung des *Museums für Ostasiatische Kunst* in Berlin, 1907, geleitet von Otto Kummel, mit dem Perzynski ein recht schwieriges Verhältnis verband, wurden Grundlagen zu einem eigenen Fach *ostasiatische Kunstgeschichte* gelegt, das heute in Heidelberg und Berlin vertreten ist. Perzynskis Arbeit blieb in ihrem Bereich in Deutschland singulär, die Studien zu Gigaku- und Bugaku-Larven von Kleinschmidt (1966) und Gabbert (1972) sind einer kunstgeschichtlich orientierten Japanologie zuzurechnen, die sich an der Universität Köln in der Zusammenarbeit der Disziplinen Kunstgeschichte und Japanologie mit dem Museum für Ostasiatische Kunst gebildet hatte.

Karl Florenz' Einschätzungen über Friedrich Perzynskis Arbeit sind in diesem Zusammenhang sehr aufschlussreich (Walravens 2006: 43):

Die Dissertation von Friedrich Perzynski über Die Masken der japanischen Schaubühne ist in zwei Teile zerlegt. Der erste Teil bringt zunächst einleitende Bemerkungen über das mittelalterliche japanische Drama, Nō genannt, worin die Masken Verwendung finden, über Geschichte, Aufführungsweise u.s.w. dieser Spiele. Dann folgt der Hauptabschnitt unter dem Titel „Geschichte der Nō-Masken“. Hier werden in historischer Reihenfolge die bekanntesten Maskenschnitzer und Maskenschnitzerschulen seit dem 14. Jahrhundert besprochen, nach ihrem künstlerischen Wert gewürdigt, und es werden eindrucksvolle Schilderungen von berühmten Masken und ihrer Verwendung gegeben.

Zur Bewertung der Arbeit selbst und seinen ganz persönlichen Defiziten in diesem Fachgebiet äußert sich Florenz folgendermaßen:

Die Bewertung der vorliegenden Arbeit als Dissertation ist nicht ganz einfach. Bezüglich derjenigen Gegenstände und Betrachtungen, welche ihre Stärke und ihren eigentlichen Wert ausmachen, gehört die Arbeit in das Gebiet der Kunstgeschichte, nicht etwa in das der Japanologie, so oft sie auch auf letztere übergreift. Für die Japanologie, im engeren Sinn als einer Wissenschaft, welche die Kenntnis der japanischen Sprache voraussetzt, bringt sie nichts Neues und kann sie auch nichts bringen, worauf die japanologische Wissenschaft weiter bauen könnte, weil beim Verfasser diese Voraussetzung der Sprachkenntnis fehlt, und seine ins Japanologische übergreifenden Ausführungen daher nicht jenen Grad von Selbständigkeit und Zuverlässigkeit besitzen, wie die von ihm als Kunstverständigen an selbstgeschautem Material gemachten Beobachtungen. In letzter Hinsicht kann ein wirklich kompetentes Urteil nur in der Plastik bewanderter Kunsthistoriker abgeben, der das Perzynski vorgelegene Material kennt und gute Abbildungen zur Verfügung hat, an deren Hand er nachprüfen kann. Auf mich als Dilettanten in diesem Fach haben die diesbezüglichen Ausführungen Perzynskis den Eindruck hervorgebracht, dass sie von einem in solchen Dingen hervorragend urteilsfähigen Manne mit großer Sorgfalt und begeisterungsvoller Hingabe an die Sache gemacht sind. Aus diesem Grund habe ich mich auch dem Urteil Professor Paulis in meinem vorläufigen Gutachten angeschlossen, denn ich betrachte die Arbeit Perzynskis als eine zweifellose Förderung unserer Kenntnisse in der japanischen Kunstgeschichte, trotz gewisser japanologischen, zum Teil schwerwiegenden Bedenken, die ich der Fakultät nicht vorenthalten kann.

Umgang und Struktur der Arbeit qualifiziert Florenz so:

Die Arbeit Perzynskis hat einen großen Umfang, ca. 500 Folio-Seiten. Dieser große Umfang ist teilweise dadurch entstanden, dass Perzynski aus den in englischer, französischer und deutscher Sprache übersetzten Nō-Dramen - vor allem Übersetzung von Chamberlain, Sansom, Walay [sic!], Péri und Florenz - reichlich Auszüge und Inhaltsangaben gemacht, auch sonstiges literar- und kulturgeschichtliches Material

-meist aus der bekannten europäischen Japanliteratur - zusammengestellt hat. Diese erklärenden Stoffansammlungen gehen zum Teil über das Bedürfnis einer wissenschaftlichen Dissertation hinaus und hätten mit kürzeren Verweisen erledigt werden können. Sie sind für ein allgemeines Lesepublikum berechnet und für dieses auch sehr willkommen. Die Arbeit Perzynskis ist wohl in erste Linie als Buch für das große in künstlerischen und exotischen Dingen interessierte Publikum angelegt. Dass die der Handlung der Nō-Dramen entnommenen Schilderungen aber eine gute Fundierung für die Charakteristik der Masken abgeben und die Verbindung zwischen dem literarischen Element und der plastischen Darstellung durch die Masken recht geschickt gemacht ist, verdient anerkennend hervorgehoben zu werden. Die Verbindung ist naturgemäß besonders gut gelungen, wo europäische Übersetzungen der Nō-Dramen vorlagen; wo diese fehlten und Verfasser sich anderweitig Informationen verschaffe manchmal unzulänglich (z. B. über Utō und Akogi S. 84/85).

Florenz ist der Rang der von Perzynski erstmals so vorgestellten Geschichte der „Maskenschnittkunst“ sehr bewusst, wenn er in seinem Gutachten weiter schreibt:

Einen bedeutenden Teil der Abhandlung (etwa 200 Folio-Seiten des ersten Teils) nimmt die „Geschichte der Nō-Masken“ ein, eine biographische Besprechung der berühmtesten Maskenschnitzer, ihrer Schulen und der ihnen zugeschriebenen Werke. Perzynski hat in diesem besonders wichtigen Abschnitt das von ihm benutzte Material mit Fleiß und Sorgfalt und im allgemeinen auch mit gutem kritischen Verständnis gesichtet und verarbeitet. Das Material, worauf er seine Ausführungen hier wie auch in dem 154 Seiten umfassenden Typenverzeichnis (zweiter Teil) gründet, lag teils schon in europäischen Sprachen vor (hauptsächlich Arbeiten von Brinkley, Fenollosa u. sw. in englischer Sprache), teils ist es japanischen Werken, Büchern und Zeitschriftenaufsätzen entnommen, welche den Berichten Perzynskis oft schon in mehr oder minder fertiger Form vorgearbeitet haben. Das von den japanischen Fachschriftstellern zusammengestellte Material und ihrer Forschungsergebnisse und durch zuverlässige, sachkundige Übersetzungen zugänglich zu machen, wäre an und für sich schon ein dankenswertes und verdienstvolles Unternehmen. Dazu gehören aber solide japanische Sprachkenntnisse und Kenntnis der chinesisch-japanischen Schrift. Über beides verfügt Perzynski leider nicht. Er hat die betreffenden Übersetzungen seinen Gehülfen, wohl meist des Englischen kundigen Japanern (vgl. die englischen Beischriften im beigelegten Tanzbilderbuch Buei-ippan) zu verdanken. Nun sind zwar die Kunsthistoriker, die auf ostasiatischem Gebiet arbeiten, fast sämtlich auf solche Hülfe angewiesen, die an dem Zustandekommen ihrer Bücher manchmal größeres Verdienst hat als der Autor selber, und angesichts der ungeheuren Schwierigkeit der ostasiatischen Sprachen ist die Inanspruchnahme solcher Hilfe auch durchaus berechtigt, ja notwendig. Aber sie sollte von den Schriftstellern auch frei und ehrlich anerkannt werden. Hiergegen wird, wie jeder Sinologe und Japanologe weiß, in einer Weise gesündigt, wie sie auf den wissenschaftlichen mehr erschlossenen Gebieten ganz undenkbar wäre. Da es wissenschaftliche Gepflogenheit ist, bei einer Fakultät vorgelegten Dissertation alle für das Zustandekommen derselben erfahrene Beihilfe gebührend anzugeben, kann ich nicht umhin festzustellen, dass Perzynski diesem Erfordernis nicht in ganz einwandfreier Weise gerecht geworden ist. Gelegentlich etwas sarkastische Hindeutungen auf die „Mitarbeiter“ anderer Autoren, wie Brinkley's, der übrigens die japanische Umgangssprache beherrschte und in Japonicis eine beneidenswerte Realikenntnis besaß, klingen befremdend im Munde eines Verfassers, der sich selber der interpretierenden und aushelfenden Mitarbeiter bedienen muss. Mehr als diese kleine Schwäche fällt aber ins Gewicht, dass man bei diesen Übersetzungen, die von unverantwortlichen Übersetzern geliefert werden, nie recht weiß, ob sie zuverlässig sind. Sie können ebenso möglich falsch als richtig sein. Der sprach- und schriftkundige Benutzer kann die nicht beurteilen, der Kritiker meist auch nicht, wenn ihm nicht die übersetzten Texte zur Hand sind. An dem einen von Perzynski beigelegten Bilderheft Buei-ippan läßt sich an dem Text mit Bleistift beigesetzten englischen Bedeutungen ersehen, dass der Übersetzer⁴³⁵ oft wenig genau interpretiert hat. Schon bei der Angabe des Titels und Verfassers dieses Heftes irrt sich Perzynski. Ich habe im Text Perzynski's mancherlei Ungenauigkeiten bemerken können und zweifle nicht, dass eine sorgfältige Nachprüfung an der Hand der nicht beigegebenen japanischen Originaläußerungen vielerlei zu monieren haben würde. Es mag sich dabei meist nur um Kleinigkeiten handeln, aber sie drücken doch den wissenschaftlichen Wert dieser sonst sehr anerkennenswerten und von mir willkommen geheißenen Arbeit herab.

Florenz hat ein anderes Fachverständnis als Perzynski, das wird sehr deutlich, denn:

Als Japanologe muss ich auch meine Bedenken aussprechen, wenn Perzynski sich über seine Kompetenz hinaus auf rein literargeschichtliche Fragen einläßt, wie in der Einleitung auf die Autorschaft der Nō Texte, die Zeit der Entstehung des Chōrō im Nō und dergl. Fragen, die nur bei allergründlichster Kenntnis der Sprache, Literatur und Geschichte mit einiger Aussicht auf Erfolg in Angriff genommen werden können. Das Literaturverzeichnis auf S. 269/270 muss neu abgefaßt werden. Ist schon das Verzeichnis der europäischen Literatur allzu flüchtig hingeworfen, so ist das der japanischen Literatur auf S. 270 in seiner Ungenauigkeit geradezu eine Unmöglichkeit und verrät in peinlicher Weise die Hilflosigkeit, mit der der Verfasser seinen in japanischer Sprache geschriebenen Quellen gegenübersteht.

435 Es kann sich bei diesem „Übersetzer“ nur um Arthur Waley handeln, aus dessen privatem oder dienstlichem Besitz, Waley war am British Museum als Kustos und Bibliothekar tätig, Perzynski sich nachweislich das seltene „Bilderheft Buei-ippan“ des Kōgō Kinnosuke geliehen hatte. Waley ist, wie an anderer Stelle angemerkt, auch Urheber einiger früher Nō-Übersetzungen, die unter anderem Bertolt Brecht inspirierten. Im Falle von Tanikō wurde aus einer verkürzten Übersetzung Waleys eine völlige Sinnentstellung bei Brecht, der auf eine Übersetzung Elisabeth Hauptmanns zurückgriff, in den Schulopern „Jasager / Neinsager“.

Florenz kommt zu einem Urteil, das m. E. auch heute Bestand hat, zugleich seinen Arbeitsschwerpunkten als Philologe, Übersetzer und Japanologe offenbart:

Zum Schluß möchte ich bemerken, dass die sprachliche Form der Darstellung eine große stilistische Gewandheit verrät, die mit ihren Mitteln eher verschwenderisch als zu sparsam umgeht und dadurch einen manchmal trockenen Stoff zu beleben weiß.

In Abwägung der Vorzüge und Schwächen der Arbeit glaube ich noch das Prädikat „Sehr lobenswert“ vorschlagen zu dürfen. Selbst bei allergünstigster Beurteilung durch den Kunsthistoriker kann darüber hinaus aus den oben kurz erörterten Bedenken japanologischer Art unter keinen Umständen hinausgegangen werden.

Ein nicht ganz unbedeutender „Gehülfe“ Perzynskis war Arthur Waley,⁴³⁶ den Florenz wohl nicht kannte, denn er schreibt ihn hier falsch, und hält die englischen Beischriften im *Buei-ippan* für „wenig genau interpretiert“.

In der offenbaren Geringschätzung Waleys, zeigt sich Florenz Bemühen um eine Absetzung des von ihm neu gegründeten Faches der Japanologie gegen andere Zugänge zur japanischen Sprache und Kultur, wie sie durch Waley und Perzynski, sicher nicht fehlerfrei, aber mit eigenständigen und von der heutigen Forschung gleichermaßen anerkannten Ergebnissen, vertreten wurde. Florenz merkte Perzynskis dünne literarische und empirische Basis aber zu recht an. Dennoch, in welchem Verhältnis stehen etwa Erkes dünne Übersetzungsarbeit, die Promotion von 1913 und Perzynskis zweibändiges Werk?

Den von Perzynski kritisierten britischen Historiker Brinkley verteidigt Florenz weil er ihn wohl persönlich aus seiner Zeit in Japan kennt. Perzynski kritisiert Brinkley vor allem seiner kunsthistorischen Aussagen wegen, die Perzynski für nicht genau genug hält, aber er urteilt ähnlich über die Aussagen von Hayashi Tadamasa.

Unklar bleibt, was Florenz an Perzynskis Herleitung der Quellen des Nō zu kritisieren hat, womöglich hätte er ein breitere philologische Aufarbeitung von Perzynski erwartet, wie es Florenz mit seinen Übersetzungen einiger Nō bereits tat.

Für Florenz scheint besonders aus seiner eigenen Ausbildung und Arbeitspraxis heraus also die sprachliche Komponente, das Übersetzen als vermittelnde Disziplin vor dem kunstgeschichtlichen und ästhetischen Interpretieren und Vergleichen anhand der Objekte zu stehen, wobei Perzynski sich wohl alle japanischen Textpassagen mit japanischen Helfern oder Arthur Waley erarbeitete und neben seiner Hauptquelle, den Schriften von Kita Hisayoshi vor allem die Bilder der Larven aus den beiden Bildbänden *Buei-ippan* und *Nōgaku-Mandai-kagami* sehr wortreich und ausdrucksstark interpretierte, was Florenz auch lobend hervorhebt. Insofern ist er zwar auch Abgrenzung, doch vielmehr um Würdigung bemüht.

436 Waley (1889-1967) war seit 1913 am British Museum in der Schriftabteilung tätig. Er reiste nie nach China oder Japan, lernte die Sprachen autodidaktisch. Er übersetzte nicht nur einige Schriften Seamis, auch mehr als 20 Nō-Stücke, darunter (verkürzt!) *Tanikō*, das Vorbild war für Brechts *Jasager* (*Jasager* / *Neinsager*).

Gustav Pauli ist in seiner Beurteilung vom 12. Juni 1924 deutlich zurückhaltender und hält sie in nur wenigen Zeilen fest (Walravens 2006: 45):

Die als Dissertation der philosophischen Fakultät vorgelegte Arbeit des Herrn Friedrich Perzynski vermag ich nur im allgemeinen Sinne zu beurteilen, da ich durch eigene Studien nicht in den Stand gesetzt bin, ihr im Einzelnen kontrollierend zu folgen. Frühere Beziehungen zur Herrn Perzynski als Käufer für die von mir damals geleitete Bremer Kunsthalle und die Kenntnis einiger seiner wissenschaftlich litterarischen Arbeiten haben mich zu der Überzeugung gebracht, dass Herr P. sich auf seinen wiederholten und ausgedehnten Studienreisen in Japan und China umfassende Kenntnis ostasiatischer Kunst erworben hat. - Das Gebiet der für die Geschichte der japanischen Bildhauerei sehr wichtigen Masken der Nöbühne hat Herr P. in seiner ganzen historischen Entwicklung verfolgt und in eingehender Würdigung der führenden Künstlerpersönlichkeiten aufgeklärt. Zweifellos bedeutet seine Arbeit einen sehr namhaften Fortschritt unserer bisherigen Kund von ostasiatischer Kunst. Betonen muss ich auch die verständnisvolle Liebe zu seinem Stoffe, die überall die Arbeit beseelt und die Wärme und Beredtheit der Darstellung, die aus solcher Freude an der Sache resultiert.

An innerem Wert und an Umfang dürfte die Arbeit beträchtlich das Maß dessen überschreiten, was die Fakultät sonst als erforderlich für eine Dissertation ansieht. - Für die weitere Beurteilung im Einzelnen muss ich mich auf die Gutachten der von der Fakultät bestimmten Referenten beziehen. - Zu bedauern ist nur die Lückenhaftigkeit des beigegebenen Abbildungsmaterials.

Karl Florenz kommt in einem Schreiben vom 18. Juni 1924 an die Fakultät zu folgendem kurzen Fazit, das die Annahme der Arbeit ohne Abitur ermöglicht (Walravens 2006: 45):

Die Dissertation von Friedrich Perzynski über die Masken der japanischen Schaubühne behandelt zum ersten Mal in umfassender Weise ein wichtiges Gebiet der japanischen Bildhauerei, das bisher von europäischen Schriftstellern zwar öfters gestreift, aber noch nicht so eingehend dargestellt worden ist. Verfasser hat mit großem Fleiß und anerkennenswerter Sorgfalt das ihm zugängliche Material gesichtet und in der Beurteilung der Masken selbst feines Verständnis bewiesen. Die sehr umfangreiche Arbeit bedeutet eine wesentliche Förderung unserer Kenntnis der japanischen Kunst und kann als eine hervorragende Leistung im Sinne des § 3,3 unserer Promotionsordnung angesehen werden.

Karl Florenz nahm am 28. Juni 1924 auch die mündliche Prüfung Perzynskis in „Religionsgeschichte mit besonderer Berücksichtigung Ostasiens“ ab (Walravens 2006: 47):

Es wurden besprochen der Unterschied zwischen Mahâyâna und Hînayâna Buddhismus, die bud. Tariki und Jiriki Theorie; Allgemeines über die buddhistischen Sekten in Japan; die Anwendung der Begriffe Tabu und Mâna auf den jap. Shintô; die Begründung des Ryôbu-Shintô, Ahnenkult, Shintai, Divination und Orakel im Shintô.

Der Examinand zeigt sich über die besprochenen Gegenstände unterrichtet, ohne gerade tiefere auf eingehende Studien beruhende Kenntnisse zu verraten.

Prädikat: genügend.

Die zweite mündliche Prüfung leistete Perzynski bei Prof. Wolff in Anglistik ab, im Wesentlichen über den „englischen Roman des 19. Jahrhunderts“, dabei erreichte Perzynski das „Prädikat: gut“ (Walravens 2006: 48). In Kunstgeschichte prüfte ihn Pauli, „insbesondere venezianische Malerei und ihre Beziehungen zur deutschen Kunst“. Pauli urteilt: „Der Examinand war im allgemeinen gut unterrichtet. Prädikat: gut“. (Walravens 2006: 49).

Am 2. August 1924 schloss die Fakultät des Promotionsverfahren ab, die Arbeit selbst wurde mit „sehr lobenswert“ beurteilt, die Prüfungen insgesamt mit „gut“.

Perzynski konnte schließlich erreichen, dass er nur „4 Exemplare der ganzen Dissertation in Maschinenschrift, steif broschiert“ (Walravens 2006: 52) und die gedruckten 200 Auszüge (4-seitig, auch in der Leipziger Nationalbibliothek erhalten) seiner Dissertation als

Belege der Fakultät einreichen musste, besonders die „Maskenphotos“ hätten sich nur mit sehr großem finanziellen Aufwand reproduzieren lassen.

Ein Schreiben Perzynskis offenbart, dass Florenz ihm die Kritik an seiner Arbeit offen gesagt und dass sich Perzynski um die Überarbeitung der monierten Stellen bemüht hat. Es ist davon auszugehen, dass in der heutigen Druckfassung diese Korrekturen bereits erfolgten (Walravens 2006: 52):

Auch Herr Professor Florenz, der auf das von ihm abgegebene Gutachten hin einiger noch von der Fakultät gewünschte Änderungen im Manuskript billigen sollte, hat mir zu diesen inzwischen vorgenommenen Änderungen schriftlich und mündlich seine Zustimmung ausgesprochen, wie aus der Anlage hervorgeht.

Perzynski versuchte durch eine Distanzierung von der vorgelegten Arbeit wieder Freiheit für die geplante Drucklegung zu erreichen, wenn er schreibt (Walravens 2006: 53):

Der Passus III. der Ausführungsbestimmungen machte spätere Änderungen im Text der Dissertation von der Genehmigung der Fakultät abhängig. Diese könnten, z.B. auf Wunsch des Verlegers, erforderlich werden, und der Druck könnte sich durch die Einholung der Erlaubnis der Fakultät leicht verzögern. Ich möchte daher Abstand davon nehmen, meine Arbeit bei einer späteren Veröffentlichung als Dissertation der Hamburgischen Philosophischen Fakultät zu bezeichnen, bin aber gern bereit, der Fakultät nach erfolgter Veröffentlichung mindestens ein Exemplar des Werkes zur Verfügung zu stellen.

4.3. PERZYNSKIS LARVENBUCH (*MASKENBUCH*) UND SEINE REZEPTION

4.3.2. ZUR STRUKTUR DES LARVENBUCHES

Perzynski unternimmt den grundlegenden Versuch, eine Geschichte der Larvenschnitzkunst von Nō- und Kyōgen-Larven und die ihrer Schnitzer entlang der erhaltenen Werke zu schreiben. Die Berliner Sammlungen waren, neben den japanischen Bildbänden mit den Larvenphotos als eigentliche Hauptquellen seiner Einschätzungen, offenbar Perzynskis einzige deutsche Vergleichssammlung.⁴³⁷

Perzynski legte ein zweibändiges Werk vor, das in einer Auflage, aber zwei verschiedenen Einbandgestaltungen⁴³⁸ von Walter de Gruyter in Berlin und Leipzig 1925 herausgebracht wurde, und 80 Reichsmark kostete.

Das erste Buch ist in zwölf Kapitel, Vorwort und Anmerkungen eingeteilt. Das erste Kapitel widmet sich einführend dem Nō, die folgenden zehn Kapitel sind einzelnen Larvenschnitzern oder Schnitzerfamilien und Epochen gewidmet. Dabei stellt Perzynski die Schnitzer *Shakuzuru*, *Tatsuyemon*, *Himi*, *Ishiwōbyōye (Fukurai)*, *Deme Zekan Yoshimitsu*, *Kawachi* sowie *Mitsunaga und seine Schüler* gesondert heraus.

Damit endet Perzynskis Larvenschnitzer-Geschichte, wo heutige japanische Larvenforscher ihre Fokussierung erst ansetzen würden, in der frühen Edo-Zeit. Freilich behandelt Perzynski, durch die Beschäftigung mit der Berliner Sammlung und den dort reichlich vertretenen Werken der beiden Schnitzer des 19. Jahrhunderts Mitsumoto und Shigeyoshi, auch die spätere Zeit der Larvenschnitz-Kunst bis hin zur Öffnung Japans, jedoch legt er seinen Schwerpunkt auf die Schnitzer des 14. bis 17. Jahrhunderts. Das ist ein Gebiet, das bis heute nicht hinreichend durch Quellen abgesichert ist, um mit letzter Sicherheit über die Authentizität der künstlerischen Handschriften urteilen zu können.

Im ersten Band präsentiert Perzynski mehr als 100 Reproduktionen alter Larven, die jeweils in die entsprechenden Kapitel eingeordnet sind. Die Larventypen ordnen sich hier den Larvenschnitzern zu. Die meisten der Abbildungen sind dem *Buei-ippan* oder dem

⁴³⁷ Sie war mit über 200 Objekten, ab 1907 erworben aus dem Hayashi-Nachlass durch Ernst Grosse und Otto Kümmel, zwar groß, im Vergleich zur Leipziger Sammlung aber, nach heutigem Kenntnisstand, überbewertet. Bei einer Recherche im Berliner Museum im Juni 2006 konnte d. V. nicht nur die neun noch vorhandenen japanischen Larven sehen, von denen fünf im Wechsel jeweils ausgestellt waren, sondern auch einen Auszug aus der Datenbank erhalten, in der durch Otto Kümmel über die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg geretteten Kartei alle ehemals in der Sammlung befindlichen Larven ausführlich verzeichnet sind. Bis auf wenige Larven sind alle edo-zeitlich, meist in der letzten Periode entstanden. Die besonderen Objekte der Sammlung hat Perzynski selbst in seinem *Maskenbuch* so herausgestellt. Viele der Vergleichsphotos im zweiten Band von Perzynskis *Maskenbuch* sind aus den Berliner Sammlungen, was Perzynski nicht angibt, aber in Berlin in den Akten zu den Objekten vermerkt ist.

⁴³⁸ Der einzige Unterschied zwischen den Ausgaben betrifft den Einband der Bücher. Während eine Variante in braunem Leinen eingebunden ist, beispielsweise die beiden alten Ausgaben im Leipziger Völkermuseum und in der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, ist ein anderer Teil der Auflage in blaues Kunstleder eingebunden, wie die antiquarisch 2006 angeschaffte Ausgabe im Besitz der Universitätsbibliothek Leipzig. Da Walravens in seinem Band mit den Korrespondenzen Perzynskis nachweisen kann, dass er sich nach dem Kriegsende, aber noch vor der formalen Gründung der DDR, um die noch in Leipzig bei den Buchbindern befindlichen gedruckten aber ungebundenen Exemplare, es sollen rund 400 gewesen sein, bemühte, muss davon ausgegangen werden, dass diese schliesslich in der DDR gebunden wurden und mit dem blauen Kunststoffeinband in den Handel gelangten (als „Devisenbringer“ vielleicht).

Nōgaku-Mandai-Kagami entnommen. Eigene Photos des Verfassers sind kaum zu finden oder nicht als solche verzeichnet. Bis auf eine farbig reproduzierte Larve von Zekan der Berliner Museen sind nur die Vorderseiten abgebildet.

Der zweite Band kann als Anhang des Hauptwerkes gesehen werden und versucht zuerst in einem alphabetisch geordneten *Künstlerverzeichnis* biographische Rahmendaten aus den vorhandenen Quellen zusammenzutragen und auf vorhandene Larven hinzuweisen. In einem kurzen Text erläutert Perzynski die *Herstellung der Masken*, in einem weiteren deren *Gruppierung*.

Sehr umfangreich ist ein *Typenverzeichnis*, in dem Perzynski die Larven selbst zu typisieren versucht. Allerdings in einer etwas eigenen Mischung aus alphabetischer und typologischer Sortierweise, die zum Nachschlagen nicht besonders, zum Entdecken eher einlädt. Für jeden Typus präsentiert Perzynski ein kleines Beispielsphoto. Leider sind hier die Bildquellen nicht angegeben. Die Larven sind von sehr unterschiedlicher Qualität und teilweise so volkstümlich im Charakter, das sie auch anderen Theaterformen zugeordnet werden können oder dass ihre Epoche nicht ohne weiters zu bestimmen ist.⁴³⁹

Perzynski beschließt den zweiten Band mit *Stammtafeln der Haupt-Nōtänzer-Familien*, einer *Stammtafel der Deme nach Nōgaku Daijiten* und einer Aufstellung der *Larvenschnitzer der klassischen Zeit*. Unter der Rubrik *Brandstempel* verzeichnet er wohl von selbst untersuchten Larven abgezeichnete Stempel. Die hier vertretene Auswahl von zwölf Schnitzern, Wakasa no Kami, Zekan, Kawachi, Yamato, Ōmi, Yūkan, Tōhaku, Tōsui, Shigeyoshi, Mitsumoto, Deme Genri Yoshimitsu und Shimotsuma Shōjin, ist relativ umfassend, lässt vor allem Rückschlüsse auf die Berliner Sammlung zu. Es ist nur ein geschriebenes Siegel (*Kakihan*) angegeben, wohingegen sich in Leipzig zum Beispiel die des Deme Mitsunaga und Kita Hisayoshi in mehreren Larven finden. Der Schnitzer Mitsunaga und der hauptsächlich als Spieler und Maskengutachter bekannte Konō sind in Perzynskis Untersuchung dennoch sehr präsent.

Perzynski hat eine zweiseitige Literaturliste, wobei die westlich-sprachige Liste 45 Titel fasst und die japanischsprachige 16 Titel. Es folgen ein Abbildungsverzeichnis und ein Register. In den hinteren Einband ist eine gefaltete *Stammtafel der wichtigsten Nō-Maskenschnitzer nach dem heutigen Stande der Forschung* eingeklebt.

⁴³⁹ Insofern funktioniert Perzynskis Typologisierung nicht besonders gut. Aber auch die Larven im Hauptteil lassen sich wegen der fehlenden Rückseiten nicht objektiv beurteilen. Daher wird in dieser Arbeit auf die Verwendung der Beispiele aus Perzynski, bis auf die Masken, weitgehend verzichtet.

4.3.3. WÜRDIGUNG DES LARVENBUCHES PERZYNSKI AUS HEUTIGER SICHT

Friedrich Perzynski ist mit seinem Werk nicht nur ein Pionier der deutschen Forschung zu japanischen Larven, sein Buch ist weltweit einzigartig, war in Japan wenigen schon früh bekannt, wird nun durch die komplette Übersetzung (2007) voll zugänglich gemacht.

Perzynski hatte den Mut, auf Basis der ihm zur Verfügung stehenden Quellen – der Alben mit Nō-Larven und Spielszenen *Buei-ippan* und *Nōgaku-mandai-kagami*, der Nō-Übersetzungen westlicher Forscher, der Sammlung der Berliner Museums für Ostasiatische Kunst – eine umfangreiche Kunstgeschichte der Larvenschnitzer des Nō und Kyōgen zu schreiben. Sie ist als Geschichte des frühen Nō und Kyōgen vor der Edo-Zeit, in der Entstehungszeit der Künste, als Prozess der Differenzierung und Abgrenzung zu den Hauptströmungen von Sarugaku und Dengaku zu verstehen. Seine Erkenntnisse über die alten Larvenschnitzer, die in der Regel alle Spieler waren oder eng mit den Spielern zu tun hatten sind heute noch anzuerkennen. Er baute eine Brücke zu den Dainenbutsu-Sarugaku.

Die Japanologie fällt schon mit Karl Florenz ein Urteil über Perzynskis Arbeitsweise. Unter heutigen Maßstäben, mit einer viel weiter entwickelten Fachrichtung Japanologie einem Fach Ostasiatische Kunstgeschichte würde Perzynski vielleicht differenzierter beurteilt werden, dennoch gibt es bisher keine Larvenforscher in diesen Disziplinen.

Perzynski war, anders als Erkes, Waley, Böttger und selbst Obst, mehrmals in Japan, recherchierte vor Ort, sprach Japanisch und Chinesisch in begrenztem Maße und entwickelte – das kann als seine größte und bleibende Stärke gelten – ein feines Gespür für die japanische Kultur und ihre Dynamik. Er gelangte so zu souveränen Urteilen über die Larven als ein Ausdrucksmittel und gleichzeitig Medium ihrer Kunst, zu denen bis heute kaum ein Japaner (öffentlich) gelangte, wie Nishino beweist.

Perzynski hatte den Mut, die schwer nachprüfbare Authentizität der alten Larven und ihrer Urheber, wie sie seit Seami, Shimotsuma, Ōkura und Kita Hisayoshi tradiert und konstruiert wird, so ernst und beim Wort zu nehmen, dass er schriftliche Aussagen und seine eigenen durch Ansicht und Vergleich der Larven gewonnenen Erkenntnisse und Einschätzungen einander abwägend gegenüberstellte. Die so entwickelte Methode eines komparativen Begutachtens der künstlerischen Handschriften, die Einordnung der Larven über ihren künstlerischen Ausdruck, ihre Dynamik und Originalität, in den sich stets verändernden, reformierenden Zeitenfluss des Nō und Kyōgen, bleibt anzuerkennen.

4.3.4. QUELLEN- UND METHODENKRITIK

Es bleibt offen, wieso Perzynski die Quellenlage eigenen Anschauungsmaterials in Deutschland nicht vergrößerte. Es sind d. V. mindestens fünf weitere große Sammlungen japanischer Larven in Deutschland und Europa bekannt, zu denen Perzynski seiner Zeit wohl ohne größere Umstände Zutritt hätte erhalten können.⁴⁴⁰

Perzynski war ein weit gereister Forscher und dennoch werden all diese Sammlungen nicht einmal erwähnt. Er schien allein in den in Japan befindlichen Sammlungen adäquate Vergleichs- und Beschreibungsobjekte zu sehen, wohingegen die heutigen japanischen Theaterforscher, Nakamura, Gotō und Nishino erkannt haben, dass sich ohne eine vergleichende Studie der außerhalb Japans befindlichen Larven und der in Japan selbst, zumindest die Geschichte der japanischen Larven des Nō und Kyōgen seit dem 14. Jahrhundert, nur unzureichend erzählen lässt. In Japan fehlen einige wichtige Sammlungen und umgekehrt sind in Europa die bekannten Sammlungen kaum erforscht und wenig miteinander verbunden. Perzynski litt materielle und auch soziale Not, das wurde in seiner Biographie deutlich, zudem sind in den zurückliegenden 90 Jahren die technologischen Möglichkeiten auch für das wissenschaftliche Arbeiten sehr gewachsen.

Nach allen vorliegenden Informationen nimmt die Leipziger Larven-Sammlungen im Völkerkundemuseum eine Sonderrolle und zugleich Schlüsselposition ein. Sie ist nachweislich eine der frühesten geschlossen nach Europa importierten Larvensammlungen. Sie weist die sehr hochrangige Provenienz einer kaiserlichen Schenkung aus dem Nachlass des letzten Shōguns auf, dazu mehr als zehn alte Larven berühmter Schnitzer, selbst die Hauptfamilien der großen Schulen haben kaum mehr.

Eine Reihe namhafter von Perzynski und den Japanern früher und heute für ihre Originalität und Kunstfertigkeit gepriesenen Schnitzern der frühen Edo-Zeit, des 17. Jahrhunderts, sind in der Sammlung vertreten, sowie zehn Larven, die von Kita Hisayoshi, dessen Aufzeichnungen zur Geschichte der Larvenschnitzer als alte und besonders wertvolle Larven namentlich beglaubigt wurden.

Es kann nicht allein an Eduard Erkes offener „Japanophobie“ gelegen haben, dass Perzynski die Leipziger Sammlungen nicht untersuchte. Obwohl er gegen 1911/12 sogar mit A. W. Heymel, dem Verleger des Leipziger Felix-Meiner-Verlages, über eine erste Ausgabe seines Buches verhandelte.

⁴⁴⁰ Im Berliner Ethnologischen Museum, im Museum Folkwang Essen, in den Leipziger Grassi Museen für Angewandte Kunst und Völkerkunde, im Dresdener Museum für Völkerkunde. Dazu kommen kleinere Sammlungen in Bremen (Überseemuseum), Hamburg (Völkerkundemuseum), Heidelberg (Völkerkundemuseum), Stuttgart (Linden-Museum) und München (Völkerkundemuseum). Größere in Paris (Museum Guimet), in Oxford (Pitt Rivers Museum) und in Boston.

4.3.5. REZEPTION DES LARVENBUCHES

Die Rezeption der Texte des *Maskenbuches* von Perzynski scheint in Japan erst zu beginnen, obwohl die Forscher der älteren Generationen womöglich noch der deutschen Sprache mächtig waren und das Buch selbst lesen konnten. 2007 erschien erstmals eine komplette Übersetzung des *Maskenbuches* mit Anmerkungen, die vor allem die bekannten Quellen Perzynskis klären, eine Einschätzung zu seinen Gutachten findet sich nicht.

Einige Jahre zuvor erschien in den USA eine Zusammenfassung des Buches, die nur eine kurze Einleitung und eine Larventypologie im Anhang enthält und im Wesentlichen aus Reproduktionen der mehr als 200 monochromen Larvenphotos besteht.

Perzynskis Buch dokumentiert auch eine wohl endgültig untergegangene Sammlungswelt deutscher Museen, denn die beiden großen Larvensammlungen der Berliner Museen für Ostasiatische Kunst und für Ethnologie, die sich heute zusammen in Dahlem befinden, sind seit 1945/46 durch die Aktivitäten der so genannten Trophäen-Kommission der Roten Armee als Kriegsbeute in die damalige Sowjetunion gelangt und bis heute zu großen Teilen nicht zurückgekehrt. Vor sieben Jahren konnte eine Delegation des Berliner Museums für Ostasiatische Kunst 94 Larven der ehemaligen Sammlung in den Depots der Eremitage in St. Petersburg besichtigen, der größte Teil soll sich in einem konservatorisch schlechten Zustand befinden (Veit 2001).

Perzynskis Larvenbuch ist in zahlreichen Bibliotheken in Japan nachgewiesen.⁴⁴¹

Wenige Jahre nach der Druckzeit seines Werkes 1925, wurden neben den bereits 1904 erschienenen und von Perzynski als eine Hauptquelle verwendeten Werken *Nōgaku-taito-Kongō-Kinnosuke-Būei-ippan* 能樂泰斗金剛謹之助舞影一斑能樂 (kurz: *Būei-ippan* 舞影一斑)⁴⁴² [Ein Teil der Tanzbilder der Autorität (führender Repräsentant) des Nō-Spiels Kongō Kinnosuke] von 1904 und dem *Nōgaku-mandai-kagami* 能樂万代鑑 [Spiegel des Nō-Spiels aller Generationen] von 1916,⁴⁴³ einige weitere umfangreiche Larvenbücher in Japan publiziert, die ähnlich wie die älteren aufgebaut sind.

441 Eine Recherche im Online-Katalog Webcat dem gemeinsamen Bibliotheks-Verbundkataloges aller wissenschaftlichen Einrichtungen in Japan und japanwissenschaftlichen Institutionen außerhalb Japans, am 9. Juni 2009 erbrachte 15 vollständige Exemplare (2 Bände), darunter jeweils mehr als vier an verschiedenen großen Universitäten in Tōkyō, Kyōto und Ōsaka.

442 Das 1904 in Kyōto verlegte Werk ist, wie andere Kunst- und Maskenbücher seiner Zeit eher eine Sammlung von Bildtafeln mit kurzer Einleitung und als solche nicht als Buch gebunden. Herausgeber des Werkes war Kaida Shinichi. Es ist heute (laut Webcat, 9. Juni 2009) nur an vier Einrichtungen in Japan vorhanden: Eines in Kyōto (Kōgei-daigaku), zwei im Großraum Tōkyō (Kokuritsu-gekijo, Chiba-daigaku) und eines in Tōhoku (Tōhoku-daigaku). Das von Arthur Waley, seit 1913 am British Museum in London tätig und dort vor allem für die Handschriften zuständig, an Perzynski geborgte Exemplar, von dem auch in Florenz Gutachten die Rede ist, ist in Webcat nicht nachgewiesen, obwohl andere Publikationen des Museums dort eingetragen sind.

443 Laut Webcat (9. Juni 2009) sind in Japan nur zwei Exemplare vorhanden (eines an der Ōsaka-furitsu-daigaku und eines an der Tōkyō-Geijutsu-Daigaku).

Es handelt sich um das *Nōgaku-Komen-Taikan* 能楽古面大観 [Großes Verzeichnis der Alten Larven], publiziert in verschiedenen Ausgaben von Dezember 1930 bis Januar 1932,⁴⁴⁴ herausgegeben vom ersten Kongō Iwao 金剛巖 (1886-1951), und das bereits 1926-28 in vier Bänden erschienene *Nōgakukamen-fu* 能楽仮面譜, das Saitō Yoshinosuke 斎藤芳之助 (1882-1954),⁴⁴⁵ der bereits 1916 das *Nōgaku-mandai-kagami* 能楽万代鑑, erschienen in Tōkyō bei *Nōgaku-tsūshin-sha* 能楽通信社, drucken ließ, herausgab.

Dieses zweite Schlüsselwerk für Perzynskis „Maskenbücher“ wurde unter dem Titel *Shinhen-Nōgaku-mandai-kagami* 新編能楽萬代鑑 von 1921-22 in drei Bänden von Saitō noch einmal publiziert, was als Beleg einer großen Nachfrage gewertet werden kann.⁴⁴⁶

Bereits ab 1920 (bei der Hōsei verzeichnet mit ab 1931) brachte Saitō unter dem Titel *Nōgaku-taikan* 能楽大観 in 10 Bänden eine weitere Serie von Larvenbüchern heraus. Wie zuvor sind auch diese Bände in japanischer Bindung (*Wasō* 和装) erschienen: als einzelne, nur leicht gebundene Bögen in einem großem Schuber.

Der erste Kongō Iwao veröffentlichte 1941 noch einmal ein Werk unter *Nōgaku-komen-taikan* 能楽古面大観, diesmal in einem Band mit 50 auf separaten Bögen beigefügten Abbildungen. Es handelt sich anscheinend um einen Auszug des bereits ab 1931 in mehreren Bänden unter dem gleichen Titel erschienenen Werkes. Das Buch erschien diesmal in Tōkyō im Verlag *Meiji-shobō* 明治書房.

Bemerkenswert an Kongō Iwaos Publikationsreihe ist nicht nur die Tatsache, dass zu einem Grossteil der Larven auch Rückseiten-Photos beigefügt sind, sondern auch das Vorstellen einiger Masken des Nō wie Krieger, Tengu, junge Frau selbst, wie es auch bei Perzynski schon auf einigen Abbildungen geschehen war, bei Webcat wird von *Nō-sugata* 能姿 gesprochen, gemeint ist aber wohl *tai-ningyō* 体人形.

444 Insgesamt drei verschiedene Ausgaben sind laut Webcat (9. Juni 2009) nachweisbar. Darunter ein nicht datiertes dreibändiges Werk, das zuerst im Jahr Shōwa 6 (1931) an der Hōsei Universität eingearbeitet wurde und sich heute dort im Besitz des Nō-Forschungsinstitutes befindet. Eine zwölfbändige Ausgabe ist an der Ōsaka-furitsu-daigaku nachgewiesen, erschienen zwischen 1930 und 1932. Als Autor ist jeweils Kongō Iwao (in zweiter Generation, ab 1924 tätig) angegeben, der von den anderen Hauptschulen des Nō neu eingesetzt wurde als Oberhaupt der Kongō-Schule, nachdem Kongō Ukyō (starb 1936), der kinderlos blieb zuvor nicht nur die wertvollsten Larven seiner Familie an die Mitsui verkaufte, die dort heute den Grundbestand der alten Larven bilden, sondern vor allem auch die gesamten Schriften seiner Familie zur Vernichtung anordnete (Rath 2004: 243ff). Rath erwähnt offenbar nicht den Verkauf der Larven, ebenfalls 1935, obwohl dieser Aspekt im auch von ihm benutzten Katalogband des Mitsui-Museums ausführlich beschrieben wird (Mitsui 1989: 12). Erscheinungsort ist jeweils Kyōto, der Sitz der Kongō-Familie.

445 Saitō publizierte vornehmlich im Tōkyōter Verlag der Nōgakutsūshin-sha auch über Kyōgen, über Nō-Kostüme und auch archivierte Spielpläne.

446 Vom ersten Nōgaku-Mandai-Kagami sind heute noch zwei Exemplare in den japanischen Bibliotheken verzeichnet, eines in Ōsaka, eines in Tōkyō. Vom Shinhen-mandai-kagami nur ein einziges Exemplar in Tōkyō.

Möglicherweise geht diese Publikation Kongōs auch auf einen Einfluss Perzynskis zurück, immerhin war es gut möglich, dass die Familie ein Exemplar der *Maskenbücher* von Perzynski als Belegexemplare nach dem Druck 1925 erhielt. Da Kongō Iwao der erste seines Namens war, gerade eingesetzt von den Oberhäuptern der anderen vier Schulen, um das Aussterben der Kongō nach dem Tod von Kongō Ukyō 1937 zu verhindern, lag Iwao auch daran, sich über die Vorstellung der alten Larven seines Hauses in der Öffentlichkeit breiter zu legitimieren, gerade da Ukyō die Kongō materiell auszulöschen suchte.

Iwao ist Sohn des Kongō Kinnosuke (1854-1923), des berühmten und in der Meiji-Zeit sehr aktiven Nō-Spielers, dessen Larven- und Spielszenenbuch eine Hauptquelle von Perzynski war und den Perzynski wohl zusammen mit dessen Sohn, dem späteren zweiten Iwao, auch persönlich zu Gesprächen und zum Untersuchen der Larven der Kongō gesehen hat. Iwao wurde das neue Oberhaupt der Kongō-Schule nach dem Tod von Kongō Ukyō, der fast alle seine Schriften verbrannte und seine berühmte Larven-Sammlung an die Familie Mitsui in Tōkyō verkaufte. Perzynski traf gegen 1905/06 und wohl zwischen 1912 und 1914 auf die Akteure einer später sich vollziehenden Struktur-Rochade in der Kongō-Schule. Seine Aktivität in der Larvenforschung, die Zusammenarbeit mit Kongō Kinnosuke und Iwao deuten auf die Rolle der alten Larven als Fetisch und Quellen zur Erneuerung der Sarugaku in Zeiten der inneren und äußeren Krisen hin.

Innovativ und auch nach heutigen Standards eine hervorragende Quelle sind bereits die ersten Ausgaben des *Nōgaku-komen-taikan* von Kongō Iwao, da in diesen drei Bänden nicht nur die Larven der eigenen Schule, des Nationalmuseum Tōkyō (damals Kaiserliches Museum) und die einiger großer Schreine und Tempel vorgestellt werden, sondern mit japanischen und englischen Beschriftungen und Rückseiten-Photos eine umfangreiche erste Betrachtung und Begutachtung der Larven schon mittels der Bücher möglich wurde.

Diese umfangreiche Dokumentation der Larven scheint den, sich auch heute noch nicht vollständig durchgesetzten, Standard der wissenschaftlichen Larven-Erforschung entscheidend mit geprägt zu haben.

In diesem Sinne ist sie weiter als Perzynski, der in seinem Buch oft auf die Notwendigkeit der Rückseitenstudien hinweist, aber nur die Nō-Larve *Shunkan* des Deme Zekan Yoshimitsu (1527?-1616) mit Brandstempel und einer sehr langen Inschrift vollständig und farbig abbildet.

Bis vor wenigen Jahren gaben einige Schulen oder Museen, in ihren Katalogen die Larven ohne Rückseiten-Photos wieder, was eine seriöse wissenschaftliche Beurteilung sehr erschwert, wenn nicht gar unmöglich macht.

4.3.6. DIE AKTUELLE REZEPTION PERZYNSKIS DURCH NISHINO HARUO

Der langjährige Leiter des Nō-Forschungsinstitutes an der Hōsei-Universität Nishino Haruo 西野春雄 (geboren 1946)⁴⁴⁷ widmete sich in den letzten beiden Jahrzehnten intensiv Friedrich Perzynski, nachdem er, vermittelt durch des Deutschen kundige Japaner und einen Aufsatz von Nakamura Yasuo über die Kongō und Perzynski (Nakamura 1993), auf die souveräne Qualität der Begutachtungen und seine, nicht nur in Japan, ganz eigene Perspektive aufmerksam wurde. Auch unter den westlichen Forschern blieb Perzynski bisher eine Ausnahme, Übersetzungen in andere, westliche Sprachen stehen aus.

Nishinos Bemühungen um eine nachhaltige Rezeption Perzynskis gipfelten in der 2007 erschienenen kompletten Übersetzung des zweibändigen *Maskenbuchs* ins Japanische in einem Band. Dabei wurde der Text von Perzynski vom Germanisten Yoshida Jirō 吉田次郎 (1910-2007) aus Kyōto übersetzt, ohne erkennbare Eingriffe.

Die von Perzynski verwendeten Quellen werden durch die Japaner verifiziert und klarer benannt. Lediglich in einem eigenen Teil des Anhangs, mit Kommentaren des Übersetzers und mit der überarbeiteten Fassung eines bereits 2005 erschienen Aufsatzes von Nishino, in dem er Hintergründe zu Perzynskis Leben und einige neue Belege zu seinen Studien in Japan und zu Kontakten mit Japanern anführt, nehmen die Herausgeber, das Buch erschien auch an der Hōsei-Universität, persönlich Stellung zum Werk.

Der Band kann als eine sehr späte und tiefe Verneigung der japanischen Forscher vor Perzynskis Pionierarbeit gewertet werden. Denn sein Buch liefert auch heute noch sehr originelle Deutungen und Einschätzungen zu den Larven als Kunstwerken im Umfeld ihrer Kunst, während in Japan noch immer hauptsächlich prächtige Bildbände veröffentlicht werden, mit einleitenden Kommentaren und Einschätzungen zu einzelnen Objekten, meist ohne allerdings einen übergreifenden Vergleich zu anderen Werken eines Schnitzers zu ziehen. Auch Tanabe ist mit kunsthistorischen Vergleichen zurückhaltend.

Perzynski gestaltete geschickt den Mangel an Bildmaterial und Empirie zu Literatur.

⁴⁴⁷ Nishino wurde 2009 pensioniert, ist aber weiterhin als Forscher und Dozent in Japan und im Ausland aktiv. Auf dem Kongress der Gesellschaft für Japanforschung Ende September 2009 in Halle hielt er auch einen einführenden Vortrag zu den japanischen Larven (auf Japanisch), zuvor hatte d. V. in Leipzig die Gelegenheit, mit ihm ausführlich die Ergebnisse zu den Leipziger Larven zu überprüfen und auch fast alle Larven gründlich anzusehen. Am nächsten Morgen hatte Nishino dann Gelegenheit, am Völkerkundemuseum eine Auswahl von Larven selbst zu sehen. Dabei assistierte ihm Stanca Scholz-Cionca als Übersetzerin, die bei dieser Gelegenheit dann auch zum ersten Mal die Leipziger Larven sehen konnte. Den ausführlichen Vortrag des Verfassers auf dem Kongress am nächsten Tag hörte sich Nishino dann auch mit vielen anderen Studenten und Forschern an. Dabei wurde zum einen die auf dem Kongress von Scholz-Cionca offen zur Anmoderation Nishinos mit verwendete Äußerung, beide hätten am Tag zuvor in Leipzig eine herausragende Sammlung entdeckt, durch die Feststellung geklärt, dass der Verfasser bereits seit mehr als vier Jahren an dieser Sammlung forscht und über die Jahre bereits mehrere Veröffentlichungen dazu herausbrachte. Die von Nishino bereits in Leipzig angemerkte besondere Inschrift der dem Nichiyū aus Himi zugeschriebenen Larve Rōjo wurde entsprechend gewürdigt und damit auch der Zusammenhang der in Tōkyō durchgeführten Forschungen und bereits vorhandenen Erkenntnisse, und der durch den Verfasser geleisteten hergestellt und die in der Verknüpfung der Erkenntnisse zu gewinnenden Potentiale. Eine Vollendung dieser Forschung, wie sie in dieser Arbeit in einem ersten Schritt versucht wird, wäre ohne die Schriften und die Zusprache Nishinos und die der anderen japanischen Forscher kaum denkbar, da es in Deutschland bisher leider keine Lobby für dieses Thema gibt und, wenn man sich Perzynskis Schicksal betrachtet, vielleicht auch nie gab.

Nishino publizierte bereits in drei Zeitschriftenartikeln unter dem Titel *Nihonbijutsus-hika Furiidorihi Peruchinsukii kenkyū* [Studien zum japanischen Kunsthistoriker Friedrich Perzynski] Auszüge der Übersetzungen (Nishino 2001-03). Zudem nahm Perzynski ein umfangreiches Kapitel ein in dem 2005 vorgelegten COE-Band der Nō-Forschungsinstitutes, das der Rezeption von Nō und Kyōgen außerhalb Japans gewidmet war, mit ausführlichen Beschreibungen einzelner Forscher und Künstler und einer vielsprachigen Bibliographie (nōgaku-kenkyūsho 2005).

Der Impuls zu einer Beschäftigung mit Perzynski und die Einsicht in die Notwendigkeit einer Übersetzung des Buches ins Japanische kam bereits von Nakamura Yasuo (1919-1996), der in Kyōto wohl auch den Übersetzungsauftrag an Yoshida gab. Nakamura wies in einem 1992 in der Zeitschrift der Kongō-Schule erschienenem Aufsatz (Nakamura 1993) auf Perzynskis Kontakte zu Kongō Kinnosuke (1854-1923) und seinem Sohn, dem späteren Iwao (1886-1951), hin. Kinnosuke und Iwao sprachen nicht nur intensiver mit Perzynski, sondern suchten mit ihm den *Higashi-honganji*-Tempel und wohl auch den *Nishi-honganji*-Tempel in Kyōto auf.

Nakamura berichtet vom grossen Photo einer Szene aus dem Nō *Dōjōji* 道成寺⁴⁴⁸ das neben dem Spiegel des Spiegelzimmers der damaligen Bühne⁴⁴⁹ hing und von Perzynski gemacht worden sein soll.

Dieses Photo hing just neben dem Spiegel, vor dem die Shite ihren Wandel in die Maske vollziehen, in Begegnung mit der Larve der vorgestellten Figur.

Für mindestens drei der, in seinem Buch abgedruckten, generell sehr raren, Photos von Nō-Spielszenen gibt Perzynski keine Quellen an. Es handelt sich einmal um eine Szene aus *Takasago* 高砂, zum anderen um *Kanawa* 鉄輪 und *Zekai* 是界. In den letzten beiden Fällen auch mit Kongō Kinnosuke als Shite.

Bei anderen Photos mit Kongō Kinnosuke als Shite wird auf das *Būei-Ippan* als Quelle verwiesen, ein Photo von *Dōjōji* gibt Perzynski nicht wieder.

Es mag sich bei einigen der Aufnahmen in Perzynskis Buch also um eigene Aufnahmen handeln, die er in Kyōto von Kongō Kinnosuke machte. Wahrscheinlicher ist aber, dass die japanischen Spieler Perzynski über das Album Aufnahmen anboten.

448 Jenem berühmten Stück, in dessen zweiter Hälfte eine Schlage aus einer glühend heißen Glocke springt, die zuvor als schöne Shirabyōshi-Tänzerin in die Glocke hinein gesprungen war.

449 Die ihrerseits einer der ältesten überlebenden Bühnen in Japan aus der Meiji-Zeit war, aber um 2003, zumindest was Gebäude und Bestuhlung angeht, relativ komplett restauriert und modernisiert wurde.

5. ANALYSE DER LEIPZIGER SAMMLUNG

Friedrich Perzynski hat die Leipziger Sammlung ebenso wenig gekannt wie viele andere namhafte und bereits zu seiner Zeit in Deutschland oder Europa befindliche Kollektionen.

Nach den bisherigen Untersuchungen und anderweitigen, vor allem von Nishino publizierten oder sonst vorliegenden Informationen, ist allein die Leipziger Sammlung im Rang einer der japanischen Hauptsammlungen zu vergleichen, auf deren, bis in die Entstehungszeit des Nō und zum Teil noch weiter datierende, Larven Perzynski seine Darstellung der Entwicklung der Larvenschnitzerkunst von Nō und Kyōgen hauptsächlich stützte, vermittelt über *Buei-ippan*, *Nōgaku-mandai-kagami* und die Gespräche mit den Kongō.

5.1. ALTE LARVEN (KOMEN) DER JŪSAKU IN DER LEIPZIGER SAMMLUNG

In der Sammlung japanischer Larven in Leipzig sind von den bei Seami genannten insgesamt elf Schnitzern, die später die geschickten 10 Schnitzer *jūsaku* 十作 (*jōsaku* 上作) genannt werden, fünf Schnitzer mit alten Larven, sogenannten, *komen* 古面, vertreten. Das sind Shakuzuru, Tatsuemon, Ko-ushi, Fukurai, Tokuwaka und Chigusa. Den ersten fünf Schnitzern werden selbst Larven zugeschrieben, eine Larve fand ein Vorbild bei Chigusa.

5.1.2. SHAKUZURU YOSHINARI 赤鶴吉成

Larven vom berühmten Shakuzuru Yoshinari 赤鶴吉成 (13./14. Jahrhundert) liegen vor mit der Kyōgen-Larve *Lügenpfeifer Usufuki* 嘘吹き (OAs01942, Sammlung Umlauff), mythischer Gottheit *Tenjin* 天神 (OAs02532, OAG), dem Gott gewordenen Hofdichter des 9. Jahrhunderts Sugawara noch Michizane 菅原の道真, die Dämonenlarve *Ko-beshimi* 小べしみ, verwendet vor allem für den Höllenfürsten *Enma* 閻魔 (OAs02508, OAG), sowie die weibliche Dämonenlarve *Hannya* 般若 (OAs02521).

Die Larventypen *Tenjin* und *Ko-beshimi* führt Seami im *Sarugaku-Dangi* schon an und rühmte dort Shakuzurus Geschicklichkeit gerade bei den Dämonen-Larven. Die beiden Larven in der OAG-Sammlung tragen eine Inschrift in Goldlack des Kita Hisayoshi (sh. Kapitel I.3.2.3), der als Verfasser des *Kamenfu* und *Menmekiki-sho* die wichtigste Quelle zu den einzelnen Schnitzern für Friedrich Perzynskis *Maskenbuch* darstellt. *Usufuki*- und *Hannya*-Larve sind von Deme Kogenkyū Mitsunaga beglaubigt (gestorben 1672).

Ob es sich bei der Larve *Usofuki* (OAs01942) wirklich um diesen Typ handelt, ist fraglich, da die Larve wenig Ähnlichkeit mit den heutigen, seit Beginn der Edo-Zeit geprägten Formen dieser Larve hat, die nun vor allem für die Maske von Insekten im Kyōgen verwendet wird. Zwar ist der Mund zu einem Pfeifen gespitzt und ein wenig verbogen, die Augen sind sehr verdreht. Doch ist die ganze Erscheinung (auf Titel der Arbeit) so eigentümlich, mit einer umfangreichen Faltenbildung um den Mund herum, die bis zu den äußeren Kanten der Larve geprägt ist, dass sie als vollkommen einzigartig erscheinen muss.

Eine im Anhang von Perzynskis *Maskenbuch* zu findende weitergehende Erklärung zu diesen Larventyp (Perzynski 1925, II: 197), für dessen Verwendung er das Kyōgen *Der Melonendieb* (*Uri-nusubito* 瓜盗人) angibt und „in den Spielen, die im Mibu-Tempel bei Kyōto getanzt werden“, verweist auf eine dem Shakuzuru zugeschriebene Larve des Kongō Kinnosuke (gedruckt in Nōgaku Mandai Kagami, Abbildung # 130), die Perzynski als „(Unvollendet?)“ kommentiert:

Die unten aufgeführte Maske des Shakuzuru heißt auch Yosuke-usofuki. Shakuzuru hielt sich einmal eine Woche lang in einem Wald auf, um die wahre Gestalt des Tengu kennen zu lernen. Das Gesicht seines Dieners Yosuke, der sich über dieses unnütze Beginnen ärgerte, hielt Shakuzuru in der Maske fest.

Das auf der Seite abgebildete Larvenphoto zeigt eine ältere Form des *Usofuki*-Types mit geradem zum Pfeifen gespitzten Mund, gekräuselter Stirn und weit aufgerissenen gerade aus starrenden Augen. Es kann sich nicht um den Diener Yosuke des Shakuzuru handeln, von dem Perzynski hier berichtet, ohne eine Quelle für diese Geschichte zu nennen.

Die Leipziger Larve weist, neben der besonderen Dynamik in der Gestaltung der Falten in Gesicht und um den Mund herum, eigentümlich verdrehte, melancholisch und weise blickenden Augen, eine große Beule an der rechten Stirn auf und eine blutige Träne unter dem rechten Auge. Vielleicht ist diese Larve eine „vollendete Variante“ des *Yosuke-usofuki*, den Perzynski wohl bei den Kongō sah. Eine Neukreation des Mitsunaga im frühen 17. Jahrhundert, von dem sich nur wenige Larve erhielten, ist sie eher nicht. Eine Rolle im Kyōgen-Repertoire seit dem 17. Jahrhundert lässt sich vorerst auch nicht ausmachen. Ein konventionellerer *Usofuki* Mitsunagas findet sich im Wiener Völkerkundemuseum.

In der über 300 Objekte umfassenden Sammlung der Staatlichen Museen Tōkyō ist eine Larve nachgewiesen, die unter der Nummer 272 im vergriffenen Larven-Katalog des Museums abgebildet ist und wie eine edozeitliche Nachschnitzung der Leipziger Larve wirkt. Der Inschrift von Deme Yasuhisa nach ist dieses Larve von Deme Yūkan geschnitzt worden. Die Larve zitiert die Form des Leipziger *Yosuke-Usofuki*, allerdings sind die Augen hier nur leere Höhlen, es gibt keine Blutträne unter dem linken Auge und die Larve ist auch

insgesamt schmaler. Die Larve in Tōkyō gehört zu jenem Teil der dortigen Sammlung, deren Provenienz vom Haus als „unklar“ bezeichnet wird, ein Ursprung der Larven in Leipzig und Tōkyō aus einer Sammlung ist möglich. Yūkan starb vor Deme Kogenkyū Mitsunaga, der die Leipziger Larve begutachtete, was darauf hinweisen könnte, dass die Larve in Tōkyō in den ersten Dekaden der Edo-Zeit entstand. Andere Larven des Typs *Usofuki* in den Sammlungen in Tōkyō entsprechen der üblichen Form, so wie der *Usofuki* in Wien.

Verbindungen zu den Kagura-Larven *Feuermann* (*Hyottoko*) und dem *Flut-/Ebbebläser* (*Shiofuki*) zieht auch Perzynski, wobei er den *Hyottoko* als Kyōgen-Larve bezeichnet. Das entspricht nicht dem heutigem Kenntnisstand für das Sarugaku no Kyōgen, das Kyōgen auf der Nō-Bühne.

Während die Legende von Perzynski den *Yosuke-Usofuki* als Porträt des genervten Dieners des Shakuzuru ansieht, sind *Hyottoko* und *Shiofuki* Larven von göttlichen Figuren der Kagura. *Hyottoko* tritt aber auch im Bunde mit der Frauenlarve *Okame* auf, anstelle des *Sarutahiko*, mit seiner dem *Tengu* ähnlichen Gestalt, aus anderen Kagura und den im *Kojiki* und den *Nihongi* überlieferten alten japanischen Mythen.

Nishino Haruo, der die *Usofuki*-Larve des Shakuzuru im Herbst 2009 sehen konnte, bemerkte in einer elektronischen Nachricht Mitte Oktober 2009, dass er in einer Larven-Ausstellung im Staatlichen Nō-Theater *Kokuritsu-Nōgakudō* in Tōkyō eine in der Form recht ähnliche Larve entdeckt habe. Dieser *Beulen-Lügenpfeifer Kobu-Usofuki* würde in dem, außerhalb des gängigen Repertoires verzeichneten, Kyōgen *Mimeyoshi* 眉目吉 für die Figur des hässlichen Jünglings verwendet, den sein Vater mit List dennoch zu verheiraten sucht.

Es liegt noch kein Photo dieser Larve vor, die Nishino sah und beschreibt, dazu scheint die Charakterisierung als Beulen-Lügenpfeifer zur Erklärung der besonderen Gestalt der Leipziger Larve zu kurz zu greifen. Denn dieser *Usofuki* ist in seinem Charakter sehr schalkhaft, zugleich ist die Beule kein Zeichen einer Hässlichkeit sondern auf einen Schlag zurückzuführen, daher auch die blutrote Träne unter dem rechten Auge.

Die Beschreibung Nishinos ähnelt den *Oto-goze*-Larven des Kyōgen, jenen nicht schönen Mädchen, die nur mit arger List verheiratet werden können. Es ist aber denkbar, dass die vorliegende Larve des Shakuzuru in vereinfachter Form kopiert wurde und in der frühen Edo-Zeit in einem veränderten Repertoire eine Rollenzuweisung bekam, wie Nishino sie beschreibt. In der mutmasslichen Entstehungszeit der Larve, dem 13./14. Jahrhundert ist, aufgrund der oralen Tradierung, keine Zuweisung der Larve in ein Repertoire mög-

lich. Da die Larve *Yosuke-Usofuki* aus dem Umlauff-Ankauf stammt und darin weitere ausgefallene nicht mehr dem heutigen Repertoire typologisch zuzuordnende Larve enthalten sind, von denen eine der *Sagi-ryū* des Kyōgen gehörte, die zu Beginn der Meiji-Zeit ausstarb, muss auch das Aussterben des Sagi-Repertoires angenommen werden. Die Sagi-Schule beginnt ihre Existenz erst zwei Jahrhunderte nach der Entstehung dieser Larve.

5.1.3. TATSUEMON 龍左衛門

Von Tatsuemon, den Seami für seine Larven junger Männer lobt, sind in der Sammlung *Ko-omote Samidare-Tsuki* (OAs02544), *Kantan no Otoko* (OAs02530) und *Kawazu* (OAs02562) enthalten.

Zugeschrieben wird ihm, per Papieretikette, auch die Knabenlarve *Kasshiki* (OAs02533), allerdings wirkt diese Larve wie ein Produkt des 17./18. Jahrhunderts. Eine andere Knabenlarve (OAs02535), die zwar den Haarschopf des *Kasshiki* trägt aber eher den Ausdruck eines sorgenvollen Mannes in mittleren Jahren,⁴⁵⁰ könnte ebenso gut zu dieser Etikette gehören. Die Rückseitenbearbeitung weist Ähnlichkeiten zum *Kawazu* auf, der sich, viel mehr noch als diese *Kasshiki*-Variation, in einem sehr schlechten restauratorischen Zustand befindet, wohl infolge einer Havarie.⁴⁵¹

Eine eigentümliche Kyōgen-Larve, ein Alter mit Stoppeln (OAs01932), wird vom Spieler Sagi Niemon Sadayoshi als Kopie von Deme, wohl Kogenkyū Mitsunaga, nach einer Larve des Tatsuemon angegeben. Diese Larve könnte den beschriebenen *Yosuke-Usofuki* des Shakuzuru (OAs01942) und den ungewöhnlichen *Buaku* des Fukurai (OAs01944), als alte Familienerbstücke der Sagi-Schule verorten, denn alle stammen aus dem Umlauff-Ankauf von 1905, und die Aktivität der alten und edozeitlichen Schnitzer für die Kyōgen-Spieler beweisen. So wie Ōkura Tora'akira (sh. Kapitel I.3.2.2) es auch in seinem *Waranbegusa* beschrieb. Sagi Niemon war einer der größte Konkurrent Tora'akiras in der frühen Edo-Zeit, in der auch Deme Kogenkyū Mitsunaga als Schnitzer wirkte.

5.1.4. NICHİYŪ 日裕 (HIMI 氷見)

Der Schnitzer Nichiyū (Himi), vor allem für seine vom Leiden gezeichneten Larven berühmt, ist mit der Alten Frau / greisen Dichterin Ono no Komachi in Form der *Rōjo* (OAs02549) vertreten und mit dem ausgemergelten, kranken Mann *Yase-otoko*

⁴⁵⁰ Diese, von späteren *Kasshiki* abweichende, Larve interpretiert die Figur des Sklavenhändlers aus *Jinen-kōji*, einem Nō von Kan'ami.

⁴⁵¹ Auf dem alten Objektblatt wird aber bereits von einem schlechten Erhaltungszustand gesprochen. Die Larve ist definitiv alt, hat viel mitgemacht, gesehen.

(OAs02559), deren Typen er begründet haben soll. Die *Rōjo* hat schon Ähnlichkeiten mit der *Yase-onna*, der ausgemergelten Frau. Sie ist von Kita Hisayoshi beglaubigt, in Goldlack-Inschrift, und in einem sehr schlechten restauratorischen Zustand, wohl durch eine Kriegshavarie.⁴⁵² Statt einer *Rōjo* könnte es sich auch um eine *Yase-onna*, eine ausgemergelte Frau handeln. Diese *komen* weist physiognomisch Eigenschaften auf, die eine exakte Bestimmung analog des edozeitlichen Maskensystems schwierig gestalten. Zwei Larven im Besitz der Nō-Spielerfamilie Umewaka (Tōkyō), eine *Komachi-Rōjo* und eine *Yase-Onna*, sind in Gestalt und Rückseitenbearbeitung der vorliegenden Larve sehr ähnlich und stammen ebenfalls aus dem Besitz der Kita-Schule, sind vom Ur-Enkel des Kita Hisayoshi, Kita Seinō 静能 beglaubigt und als Werke des Nichiyū (Himi) angegeben.⁴⁵³

Die Larve einer alten Frau, *Rōjo*, weist neben einer Goldlack-Inschrift von Kita Hisayoshi, die diese Larve als Werk des Nichiyū (Himi) ausweist, eine Einritzung auf, zwei chinesische Schriftzeichen, die sich als *Nichiyū*, 日祐, lesen lassen. Dieser Priestername eines Mönchs der Nichiren-Sekte könnte nach Einschätzung von Nishino Haruo die Legende bestätigen, dass Nichiyū (Himi) ein Mönch dieser Sekte war. Nishino schätzt diese Larve daher als außerordentlich bedeutend ein. Auf dem alten Objektblatt wird bereits die Einritzung richtig gedeutet und auf den Zusammenhang zur Nichiren-Sekte in Himi verwiesen.

5.1.5. *KO-USHI* 小牛

Eine Greisenlarve von hoher Qualität, die wohl, nach ihrem Schnitzer, als *Ko-ushi-jō* bezeichnet werden kann und mit Beglaubigung (*kiwame* 極め) und Schriftmarke (*kakihan* 書判) von Kita Shichitayū Chōnō (1586-1653), des Gründers der *Kita-ryū*, versehen ist, stammt auch aus der OAG-Sammlung (OAs02539).

Die Larve ist von sehr hoher Qualität, weist auf der Rückseite Reparaturen mit Holzdübeln auf (das Haar ist wohl mehrmals erneuert worden), die Fassung scheint original.

⁴⁵² Bei der „Kriegshavarie“ könnte es sich auch um den Rücktransport von 35-40 Larven aus Leningrad nach der Sonderausstellung *Masken und Mimen* dort 1981 handeln. Museologen und Restauratoren berichteten, dass die Transportkisten mit den Larven einige Zeit dem Frost ausgesetzt waren. Der Trägerkörper, das Zypressenholz (*hinoki*) „arbeitet“ immer unter der *gofun*-Fassung (fein geriebener, mit Knochenleim vermengter, teils pigmentierter Muschelkalk). Bei Frost, bei extremer Hitze oder auch nur Trockenheit dehnt sich das Holz aus (Frost) oder zieht sich zusammen (Hitze), dabei löst sich die Fassung immer weiter.

⁴⁵³ Wobei von einigen Kommentatoren und Forschern auch erhebliche Zweifel an der Beurteilungsfähigkeit des Seinō erhoben werden, da einige der von ihm gepriesenen Larven ganz offensichtlich schlechter Qualität seien. Die hier vorliegenden und dem Nichiyū (Himi) von Seinō zugeschriebenen Larven alter Frauen sind nach Ansicht des Verfassers von hoher Qualität und eine Urheberschaft des Nichiyū (Himi) oder eines anderen sehr begabten Schnitzers seiner Zeit kann nicht ausgeschlossen werden. Seinō verkaufte viele seiner Larven in der Meiji-Zeit an die Umewaka, die durch ihren Fleiss und die Politik aufstiegen.

Diese *Ko-ushi-jō*-Larve ist ähnlich der des *Ko-ushi-jō* im Besitz der Familie Katayama aus Kyōto.⁴⁵⁴ Die beiden Greisen-Larven im Besitz der Mitsui-Familie (Tōkyō), vormals im Besitz der Kongō-Familie, weisen ebenfalls stilistische Ähnlichkeiten auf, wobei die Leipziger Larve eine deutlich älter und originaler wirkende Fassung zu haben scheint.⁴⁵⁵

Das Schriftsiegel Chōnōs hier ist dem Larven der Sammlungen der Kishū-Tokugawa am *Negoro-ji* und in der *Eisei-bunkō* (Hosokawa-Familie) vergleichbar.

5.1.6. FUKURAI 福来 (ISHI-Ō-BYŌ-E 石王兵衛)

Die Kyōgen-Larve *Böser Krieger*, *Buaku* 武悪, aus der Umlauff-Sammlung (OAs01944) wird nach einer Inschrift des Larvenschnitzers Deme Yasuhisa 出目庸久 (starb 1766), der auch Lehrer von Kita Hisayoshi war, dem Schnitzer Fukurai zugeschrieben.

Nach Ansicht von Kita Hisayoshi ist der bei Seami aufgeführte Ishi-ō-byōe identisch mit Fukurai, so urteilt auch Perzynski. Heute sind einige Forscher anderer Ansicht und halten beide Schnitzer für unterschiedliche Personen. Unabhängig von diesen Erwägungen liegt mit dem *Buaku* ein herausragendes Exemplar vor, dessen Besonderheit im ästhetisiert grimmigen Ausdruck liegt mit hervorstehenden Reißzähnen. Der Bezug des *Buaku* zu den *Beshimi*-Larven im Nō ist deutlich gegeben, wie ihn Ōkura Tora'akira beschrieb.

Ein identisches oder sehr ähnliches Exemplar dieser Ausformung des *Buaku*, die auch mythische Züge zu tragen scheint, trat bisher nicht in Erscheinung. Yasuhisas Beglaubigung ähnelt der in alten Larven (*komen*) anderer Sammlungen, wie der Frauenlarve von Echi.⁴⁵⁶ Daher mag dieser Inschrift, bei offensichtlich guten Larven, vertraut werden.

5.1.7. TOKUWAKA 徳若

Die Larve eines männlichen Krieger-Geistes *Heita* oder *Mikazuki* mit Zuschreibung an den Schnitzer Tokuwaka (OAs02526), beglaubigt mit Inschrift in Goldlack von Kita Hisayoshi, verblüfft durch ihre ungewöhnliche Gestalt. Die Fassung unterscheidet sich im Aufbau von den edozeitlichen Larven wie des *Heita*, der als *utsushi* einer Larve der Kongō von Tokuwaka (OAs02524) auf der Etikette ausgewiesen ist. Diese vermutlich von Deme Tōhaku (gestorben 1704) geschnitzte Larve ist von hoher Qualität und guten Proportionen, aller-

⁴⁵⁴ Vgl. *Nōmen*, Tankōsha, S. 99, dort aber keine vollständige Inschrift.

⁴⁵⁵ Mitsui-5, Mitsui-6, beide werden als Kojō (Koushi-jō) bezeichnet. In Katalog *Nōmen* (Mitsui 1989). Dort ausführlich dokumentiert von Tanabe Saburōsuke und zur Museumsgeschichte von Shimizu Minoru, dem heutigen Chefkurator.

⁴⁵⁶ Echi wird auch in Seamis *Über Larven* genannt, wirkte daher vor 1430.

dings fehlt ihr der unmittelbar verstörende Ausdruck der älteren, Tokuwaka zugeschriebenen, Larve. Dieser sehr bleiche Krieger aus der Hand des Tokuwaka hat vergoldete Augen (im Augenblick in einer schlechten, neuzeitlichen Retusche), und einen leer wirkenden Blick. Wie bei vielen der guten *komen* sind die Proportionen nicht völlig ideal, dafür lebendig. Es scheint eine große und beunruhigende Energie von diesem Geist eines Kriegers, denn dafür stehen die goldenen Augen, auszugehen. Diese wohl von Tōhaku geschnitzte Larve Heita ist zwei Nummern von der des Tokuwaka vom Museum eingearbeitet worden, zwischen den beiden ist eine Heita-Larve von Kodama Ōmi Mitsumasa (OAs02525), die als Kita Shichitayū Chōkens Favorit angegeben wird. Chōken war der Sohn des ersten Shichitayū, damit dürfte die Larve wohl kurz nach 1650 geschnitzt worden sein. Die Larven von Tōhaku und Ōmi können als Nachschnitzungen (*utsushi*) der wohl einst den Kongō gehörenden Larve von Tokuwaka angesehen werden. Kita Shichitayū war zuerst mit den Kongō verbunden, bevor er sich dann mit seiner eigenen Schule selbständig machte.

In der Sammlung der Familie Mitsui (vormals Kongō) befinden sich viele Larven, die Tokuwaka zugeschrieben werden. Neben einer *Tenjin*-Larve (Mitsui-17), sind es ein *Mikazuki* (Mitsui-29), der ähnlich wie die Leipziger Tokuwaka-Larve goldene Augenringe hat, in der Fassung aber neuer und konventioneller wirkt, ein junger Krieger *Waka-otoko* (Mitsui-32), eine Alte des Berges / Berghexe *Yamanba* (Mitsui-52). Das Vorbild für die Kopie einer *Heita*-Larve in Leipzig nach einer Tokuwaka-Larve der Kongō-Familie befindet sich nicht in dieser Sammlung. Es ist daher in Leipzig. Wie in anderen Fällen in der OAG/Tokugawa-Sammlung liegen alte Larve (*honmen* / *komen*) und Nachschnitzungen (*utsushi*) prominenter Schnitzer der Momoyama- und frühen Edo-Zeit zusammen vor.⁴⁵⁷

5.1.8. CHIGUSA 千草

Als letzten Schnitzer führt Seami in *Über Larven* Chigusa auf. Eine männliche Dämonenlarve *Chigusa Ayakashi* (OAs02503), beschrieben als Kopie nach der Larve Chigusa Ayakashi im Besitz der Kongō-Familie, ist Teil der OAG-Sammlung. Die Chigusa zugeschriebene Geisterlarve befindet sich heute im Besitz der Familie Mitsui (Mitsui-28) und gehörte bis 1925 ebenfalls in die Familiensammlung der Kongō in Kyōto. Die vorliegende Leipziger Larve ist wohl von Tōhaku kopiert worden. Viele Elemente der Mitsui-Larve aufnehmend, ist sie doch eine eigenständige Arbeit von sehr hoher Qualität.

⁴⁵⁷ Neben diesem Heita von Tokuwaka lassen sich die *Ko-omote Samidare Tsuki* von Tatsuemon anführen, mit *utsushi* von Kodama Ōmi und Iseki Kawachi, der *Ko-beshimi* von Shakuzuru mit *utsushi* von Kodama Ōmi. Der *Ko-jō* von Ko-ushi mit *utsushi* von Kodama Ōmi. Der *Kantan no otoko* des Tatsuemon wurde auch von Ōmi nachgeschnitzt. Zahlreiche andere Larven der Edo-Zeit finden Vorbilder ausserhalb der OAG/Tokugawa-Sammlung.

5.1.9. FAZIT

Sechs der elf bei Seami, sieben der elf bei Shimotsuma,⁴⁵⁸ benannten Larvenschnitzer könnten ihren Zuschreibungen (*kiwame*) und ihrer individuellen ästhetischen Qualität zufolge mit Larven in der Leipziger Sammlung vertreten sein, mit so genannten Ur-Larven (*honmen*). Die Zahl dieser potentiellen Urväter übersteigt zehn Larven, was die Sammlung auf eine Stufe mit den wichtigsten Sammlungen in Japan stellt. Da die Provenienz aus der Residenz der Tokugawa in Shiba (oder in Edo allgemein) belegt zu sein scheint, verwundert dieser Befund nicht, belegt vielmehr diese Hypothese vielfältig.

Es ist aufschlussreich, dass Ur-Larven des Kyōgen auch im Umlauf-Ankauf aber nicht bei der OAG enthalten sind, wo es gar keine Kyōgen-Larven gibt. Es lassen sich in der OAG-Sammlung vor allem Nachschnitzungen (*utsushi*) sehr berühmter Schnitzer der frühen Edo-Zeit feststellen, die direkten Bezug auf die *honmen* der Sammlung nehmen, sie in verschiedenen Punkten aber deutlich und souverän variieren.

Damit kann die von Theater- und Kunsthistorikern und auch Friedrich Perzynski in seinem *Maskenbuch* beschriebene Praxis der Nachschnitzung in der Momoyama- und frühen Edo-Zeit allein an dieser Sammlung exemplarisch gezeigt werden.

Ebenso die direkte Beauftragung dieser Arbeit durch die Shōgune und auch der Auftrag zur Bestimmung und Katalogisierung an Kita Hisayoshi gegen 1797.

Unabhängig von der ästhetischen Qualität der Larven und ihrer Patina, der durch sie und mit ihnen gemachten Theatergeschichte Japans sind die Larven Primärquellen für die Theaterpolitik der Tokugawa, für die Strukturen von Nō und Kyōgen als *Shikigaku*.

5.2. MOMOYAMA-LARVEN IN LEIPZIG

In der Leipziger Sammlung finden sich Larven die Kawachi, Zekan und Sumi no bō zugeschrieben werden. Ihr Zeitgenosse Kita Chōnō (1586-1653) hinterließ eine Markierung auf einer Greisenlarve *Ko-ushi-jō* (OAS02539), die dem Schnitzer Ko-ushi der Seami-Zeit zugeschrieben wird. Eine Kriegerlarve *Heita* (OAS02525) von Kodama Ōmi ist mit einer Inschrift auf Papieretikette versehen, *Chōkens Favorit*, wird so als Lieblingslarve von Konōs Sohn Chōken 長見 bezeichnet. Chōnō oder Chōken haben sie wohl bei Ōmi beauftragt.

⁴⁵⁸ Shimotsuma (sh. Kapitel I.3.2.1) übernimmt neun Namen von Seami, lässt Chigusa und Ishi-ō-byō-e aus, fügt mit Sankō und Hirai zwei neue Namen hinzu.

5.2.2. LARVEN DER MOMOYAMA-ZEIT OHNE INSCHRIFTEN

Die Larve einer Frau in mittleren Jahren *Zō-onna* (OAs01917, Umlauff-Sammlung), ist von stiller, tiefer Schönheit und wirkt in vielen Details der Momoyama-Periode oder einer noch früheren Zeit entsprungen. Auf der Rückseite ist oben rechts eine Marke eingeschnitten, die bisher keinem Schnitzer zweifelsfrei zugeordnet werden konnte, es mag aber Zōami oder Echi sein, Schnitzer aus der Seami-Zeit. ⁴⁵⁹

Weitere Larven in der Sammlung datieren ins 16. Jahrhundert oder noch früher, es fehlen, neben weitere Kennzeichnungen wie Inschriften oder Marken zur sicheren Bestimmung. Es sind dies die Larve eines Kriegergeistes *Yorimasa* 頼政 (OAs01931, Umlauff), die Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* 中将 (OAs02511, OAG, mit Inschrift *Kopie nach Konparu-Larve* 金春面写). Die Larve eines Schwarzbärtigen *Kurohige* 黒髭 (OAs01957, Umlauff, mit Inschrift *Kurohige* auf Papieretikette), die eines männlichen Geistes, *Erscheinender mit hervortretenden Adern* *Suji-Ayakashi* 筋あやかし oder *Gut-Zwanzig-Jähriger* *Hatachi-amari* 二十歳余 (OAs01934, Umlauff).

5.2.3. WAKASA NO KAMI 若狭の守

Eine Larve des „Affen“-*Beshimi*, *Saru-beshimi*, (OAs01958) und eine Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* (OAs02510) sind mit Brandstempeln des *Wakasa-no-kami* („Tenga-ichi *Wakasa-no-kami* 天下一若狭守“) versehen. Der *Saru-beshimi* ist in deutlich schlechterem Zustand, stammt aus dem Umlauff-Ankauf und wurde nicht gut restauriert. Der *Chūjō* hingegen stammt aus der OAG-Sammlung und ist in relativ gutem Zustand. Beide Larven sind in Form und Aufbau von hoher Qualität, so dass von einer Urheberschaft des *Wakasa-no-kami* ausgegangen werden könnte. Die Lebenszeit *Wakasa-no-kamis*, der mit dem späteren *Sumi no bō* in Verbindung gebracht wird, wird in das 16. Jahrhundert datiert, als Zeitgenosse von *Zekan* (geboren wohl 1527) und *Jirōzaemon*.

5.2.4. DEME ZEKAN 出目は閑

Deme Zekan (1527?-1616) kann die Larve der *Bergalten* *Yamanba* (OAs01926, Umlauff-Sammlung, mit Brandstempel) zugeordnet werden. Von seinem Sohn *Yūkan* (-1651), der

⁴⁵⁹ Da sie nicht der OAG/Tokugawa-Sammlung entstammt sondern aus dem Umlauff-Ankauf kommt, fehlen die dort üblichen Angaben. Bei Umlauff sind aber noch vier weitere *Zō-onna* enthalten, eine ältere, drei aus der Edo-Zeit, davon eine von Mitsunagas Sohn *Deme Genkyū Mitsushige*, eine von *Deme Yūsui Yasuhisa* und eine von *Deme Yūkan Mitsuyasu*. Alle drei könnten auf eine der beiden alten *Zō-onna* Bezug nehmen, wie in der OAG-Sammlung zwischen *honmen* und *utsushi* zu beobachten. Eine Provenienz der Umlauff-Larven aus den Schulen der *Kita-* und *Konparu* scheint möglich, aber deutliche Inschriften dazu fehlen.

schon hauptsächlich in der Edo-Periode tätig war, sind drei Larven in der Sammlung enthalten: *Zō-onna* (OAs01922, Umlauff-Sammlung), *Heita* (OAs01927, Umlauff-Sammlung) und *Yase-onna* (OAs02558, OAG-Sammlung). Drei der Larven von Zekan (Vater) und Yūkan (Sohn) stammen aus dem Umlauff-Ankauf, das könnte auf Kyōto verweisen.

5.2.5. *DEME YŪKAN* 出目有閑

Von Zekans Sohn, Yūkan (-1652), sind in der Sammlung drei namentlich gekennzeichnete Larven vorhanden: eine Kriegerlarve *Heita* (OAs01927) und eine junge Frau *Zō-onna* (OAs01922). Beide sind mit Yūkans Brandstempel versehen und stammen aus dem Umlauff-Ankauf. Die Fassungen beider Umlauff-Larven wirken etwas rau und angegriffen.

Als dritte Larve ist die *ausgemergelte Frau Yase-onna* (OAs02558) Yūkan zuzuordnen. Die Rückseite enthält eine Inschrift in rotem Lack und eine Tusche-Inschrift auf einem eingeklebten Papier. Die Larve der *Yase-onna* weist sichtbare Restaurierungsspuren auf.

Die junge Frau *Zō-onna* hat Fassungsschäden, ein Teil der linken Seite ist auf der Rückseite ausgebrochen, wie bei einigen Umlauff-Larven. Die Larve des Kriegers *Heita* ist auf der linken Seite einmal gebrochen gewesen, dort wurde ein Stoffstreifen eingeklebt. Auf der Vorderseite ist dieser Bruch gut restauriert worden, er ist kaum sichtbar.

5.2.6. *ISEKI KAWACHI* 井関河内

Iseki Kawachi (-1645) werden die Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* 中将 (OAs02512, OAG-Sammlung) und die Larven einer jungen Frau *Ko-omote* 小面 (OAs02542, OAG-Sammlung, mit Inschrift und Beglaubigung durch Kita Hisayoshi) zugeschrieben.

Kawachi gilt als einer der berühmtesten und geschicktesten Schnitzer der frühen Edo-Zeit. Er soll ursprünglich Sattelmacher gewesen sein und wurde dann unter Hideyoshi, von dem er sehr gefördert wurde, zum Larvenschnitzer. Später soll er Arzt gewesen sein.

Kawachi entstammt in vierter Generation der Larvenschnitzerfamilie der Iseki, deren Ursprünge bis ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Ōmiya Yamato wurde Kawachis direkter Schüler, Kodama Ōmi, in enger Anlehnung an die Schnitz- und Färbetechnik des Kawachi, der wohl würdigste und geschickteste, in Leipzig besonders präsen- te Nachfolger.

5.2.7. *ŌMIYA YAMATO* 大宮大和

Von Kawachis Schüler Ōmiya Yamato (-1672) stammt eine *Frau mittleren Alters Zō-onna* (OAs02547, OAG-Sammlung) mit Inschrift und Beglaubigung durch Kita Hisayoshi.

Die Larve einer *leidenden Frau Shakumi* (OAs02518, OAG) ist von Konō beglaubigt, auf einer Papieretikette findet sich noch der Hinweis *Konparu-utsushi*, Kopie nach einer Konparu-Larve.

Die Greisen-Larve *Sankō-jō* trägt eine Inschrift von Konō und ist nach einer Konparu-Larve von Yamato kopiert worden (laut Papieretikette).

Ebenfalls aus seiner Hand könnte die Larve eines Krieger-Geistes *Yorimasa* (OAs02551, OAG) sein.⁴⁶⁰

Die Knaben-Larve *Ko-kasshiki* (OAs01919, Umlauff) hat einen etwas dunklen, verstörenden Ausdruck und trägt den Brandstempel *Tenga-ichi Yamato*.

5.3. WEITERE NAMHAFTE SCHNITZER DER EDO-ZEIT

5.3.2. *DEME KOGENKYŪ MITSUNAGA* 出目古元休満永

Die Larve des Trinkkobolds *Shōjō* (OAs01923), wörtlich Orang-utan, könnte von Mitsunaga stammen. Sie trägt nur den Brandstempel *Deme* und ist von guter Qualität.⁴⁶¹

Möglicherweise stammt auch die Dämonenlarve *Tobide* (OAs01955) von Mitsunaga, allerdings fehlt hier eine Inschrift oder ein Brandstempel, dennoch gibt es stilistische Ähnlichkeiten bei der Bearbeitung der Rückseite. Beide Larven stammen aus dem Umlauff-Ankauf, ebenso wie die von Mitsunaga beglaubigte und als Werk des Shakuzuru vorgestellte Larve *Yosuke-Usofuki* (OAs01942).

In sehr ähnlicher Form beglaubigt Mitsunaga die, auch Shakuzuru zugeschriebene, Dämonen-Larve *Hannya* (OAs02521) aus der OAG-Sammlung. Mitsunaga mag einigen japanischen Forschern eher als Urheber dieser Larven gelten. Doch *Hannya* und *Usofuki* weisen in Form und Beschaffenheit viele Unterschiede zu bekannten, kanonisch geformten Larven Mitsunagas der frühen Edo-Zeit auf. Daher und aus Mangeln an Belegen für die Argumente der Japaner muss eine Urheberschaft von Shakuzuru möglich bleiben.

5.3.3. *KODAMA ŌMI MITSUMASA* 児玉近江満昌

Neben nicht namentlich gekennzeichneten oder zugeschriebenen Larven, sind die mit Brandstempeln oder Inschriften des Kodama Ōmi Mitsumasa (-1704) versehenen Larven am häufigsten in der Sammlung vertreten.

⁴⁶⁰ Die Larve hat keine Inschrift. Die augenblicklich in ihr befestigte Papieretikette (mit Aufschrift: *Saru-tobide*) ist hier falsch. Da es eine Reihe weiterer Larven gibt, bei denen Papieretiketten falsch wieder eingeklebt wurden oder lose sind, und in der Larve *Saru-tobide* (OAs02560, mit Brandstempel des Kodama Ōmi) eine Papieretikette mit Aufschrift *Yorimasa Yamato saku* eingeklebt ist, liegt der Schluss nahe, dass die Etiketten beider Larven vertauscht wurden. Es gibt in der Sammlung keine andere Larve, die dem *Yorimasa* ähnlich ist, daher wird dieser *Yorimasa* sehr wahrscheinlich ein Werk Yamatos sein.

⁴⁶¹ Eine vergleichbare Larve des Mitsunaga befindet sich im Sano-bijutsukan in Shizuoka.

Ōmi wurde zum Adoptivsohn Mitsunagas (-1672) und führte zuerst den Familiennamen Deme weiter, bevor er sich dann als Kodama selbständig machte und eine eigene Tradition von Larvenschnitzern begründete.

Aufschlussreich auch für die Untersuchung einiger Elemente von historischem und noch heute lebendigen Maskentheater in Kyōto (Kapitel III) ist Ōmis Entschluss von Edo, der Hauptstadt des Shōgunats, zurück nach Kyōto zu gehen, wo noch bis 1868 der Kaiser residierte. Ōmi begann, nachdem er von Schauspielern der Konparu und Kita-Schule eingeführt wurde, für den Kaiserhof zu arbeiten, berichten japanische Forscher.⁴⁶²

Die in der Leipziger Sammlung vorhandenen Larven, mit Brandstempel oder Inschrift von Ōmi, sind, auch aufgrund durchgehend hoher Qualität und gemeinsamer Stilistik, mit einiger Sicherheit Kodama Ōmi Mitsumasa und seiner Werkstatt zuzuordnen. In überwiegender Zahl stammen sie aus der OAG-Sammlung (22 von 24 Larven), so sind mehr als ein Drittel aller 59 Larven der OAG-Sammlung aus Ōmis Hand und auch als solche gekennzeichnet. Perzynski führt in seinem *Maskenbuch* vier Larven von Kodama Ōmi und eine von seinem Schüler auf.

Im Museum Folkwang Essen sind unter 29 Larven zwei Larven von Ōmi, eine Frauenlarve, mit dem in Leipzig fast überall anzutreffenden Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*, und eine Greisenlarve mit dem selteneren Stempel *Kodama Ōmi*.

In der Sammlung des Mitsui-Kunstmuseums Tōkyō ist unter 54 Larven nur die dämonische Greisenlarve **Akoku-jō** 阿癩尉⁴⁶³ [Greis mit Beulen] von Ōmi. Mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und, offenbar erst im 19. Jahrhundert hinzugefügter, Inschrift, wie sie auf fast allen dieser Larven in der Mitsui-Sammlung (vormals Kongō) zu finden ist.

Im einzelnen⁴⁶⁴ handelt es sich um eine weibliche Dämonin **Hannya** (OAs02522, Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*), eine Kriegerlarve **Heita** (OAs02525, Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*, zusätzlich Papieretikette mit Aufschrift *Chōken konomi* (Kita Chōkens (Sohn von Kita Hisayoshi) Favorit) und Preisangabe), die Larve einer jungen Frau **Ko-omote Ōmi** (OAs02543, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Papieretikette mit Aufschrift *Ko-omote Ōmi*), allerdings in sehr schlechtem restauratorischen Zustand mit vielen losen Fassungstellen.⁴⁶⁵

⁴⁶² Die Larven beider Schulen sind in der OAG-Sammlung direkt oder als Vorbilder auch sehr umfangreich vertreten, was die These der Japaner belegt.

⁴⁶³ Zur einfacheren Lesbarkeit seien die Namen der Larven aus der Hand von Kodama Ōmi hier ausnahmsweise fett hervorgehoben.

⁴⁶⁴ Der großen Anzahl verschiedener Larven wegen sind deren Namen hier jeweils fett und kursiv hervorgehoben.

⁴⁶⁵ Wohl eine *utsushi* der *Ko-omote Samidare-Tsuki* von Tatsuemon in der OAG/Tokugawa-Sammlung.

Die Larve eines jungen Mannes **Kantan no otoko** (OAs02531, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*), die Dämonenlarven **(Ko-)Tobide** (OAs02560, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und falsch eingeklebter Etikette *Yorimasa Yamato-utsu*, die wohl zu OAs01931 (Umlauff) gehört), **Tokō** (OAs02555, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*), **Schwarzbärtiger Kurohige** (OAs02546, Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und auf Papieretikette steht *Kurohige Ōmi*) stammen ebenfalls von Ōmi.

Es folgen die Knabenlarve **Jūroku oder Atsumori** (OAs02536, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und einer hier falschen Papieretikette mit Aufschrift *Kawazu*, die wohl zum (Frosch) *Kawazu* von OAs02562 gehört), die Hofjünglingslarve **Dōji** (OAs02554, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Dōji* auf Papieretikette), die Larven eines Novizen **Kasshiki** (OAs02534, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Ō-kasshiki* auf Papieretikette), die Greisen-Larve **Kojō** (OAs02537, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Ko-jō* auf Papieretikette), die Dämonenlarven **(Ko-)Tobide** (OAs02545, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*), **Löwenmaul Shikami** (OAs02552, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Shikami Ōmi* auf Papieretikette), **Tsuri-manako** (OAs02556, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Tsuri-manako Ōmi* auf Papieretikette) und **Sa-ru-Tobide** (OAs02557, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Hōshō-men utsushi* (Kopie nach einer Larve der Spielerfamilie Hōshō) auf Papieretikette).

Ōmis Werk sind auch die Larve einer leidenden Frau **Shakumi** (OAs02517, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Shakumi Ōmi* auf Papieretikette), die Dämonenlarve **Ko-beshimi** (OAs02507, Inschrift in rotem Lack auf der Rückseite *Kodama Ōmi Mitsumasa*, auf Papieretikette *Kodama Ōmi Mitsumasa*, wohl entstanden nach dem Vorbild der Shakuzuru-Larve OAs02507), die Larve eines jungen Kriegers **Waka-Otoko** (OAs02513, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Waka-otoko Ōmi* auf Papieretikette), die Dämonenlarve **Ō-beshimi** (OAs02506, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Ō-beshimi Ōmi* auf Papieretikette) und auch die Dämonenlarve **Yorimasa** (mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*).⁴⁶⁶

Auch die Larve einer Frau in mittleren Jahren **Fukai** (OAs02516, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Fukai Ōmi* auf Papieretikette) und die Larve eines jungen Kriegers **Chūjō** (OAs02529, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Inschrift *Kagikyo* auf Papieretikette, hier falsch, gehört zu OAs02540) sind von Kodama Ōmi geschaffen.

⁴⁶⁶ Ohne neue Inventar-Nummer vom Museum geführt, daher wurde durch d. V. (die freie) OAs02561 zugewiesen. Anhand der alten Nummer JH14932, lässt sich die Larve aber zweifelsfrei der OAG-Sammlung zurechnen.

Nicht aus der OAG-Sammlung sondern aus dem Umlauff-Ankauf stammt die Knaubenlarve **Dōji** (OAs01916, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi* und Ausbruch auf der Rückseite oben links). Diese Larve ist vom gleichen Typ wie **Dōji** (OAs02554, OAG), daher ist ein Vergleich der beiden Larven aus unterschiedlichen Provenienzen auf stilistische Differenzen gut möglich. Während der *Dōji* aus der OAG-Sammlung einen recht unangreifbaren Glanz zu haben scheint, ist der *Dōji* von Umlauff mit allerlei Flecken auf der Fassung versehen, die hier aber wie sehr lebendige Sommersprossen wirken.

Nicht aus der OAG-Sammlung ist auch die Larve des ausgemergelten Mannes **Yase-otoko** (OAs01930, mit Brandstempel *Tenga-ichi Ōmi*). Wie der *Dōji* aus der Umlauff-Sammlung ist auch dieser *Yase-Otoko* von ausgezeichneter Qualität und fällt durch eine besondere dunkel-goldene Tönung auf, mit der er sich sehr vom, als Urheber dieses Larventypus geltenden, Schnitzer Nichiyū (Himi) und dessen, ihm in der OAG-Sammlung vorhandenen zugeschriebenen, Werk *Yase-otoko* (OAs02559, OAG) unterscheidet. Dessen Färbung ist in einem rosa-fleischigen Ton recht natürlich gehalten.

Da mehr als 22 Objekte alleine von Ōmi in der OAG-Sammlung existieren und sich auch bei weiteren Larven Spuren in diese Richtung andeuten, kann mit relativ großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass die Sammlung der 59 OAG-Larven ursprünglich, mindestens bis zu Ōmis Tod, aus Kyōto stammt. Ōmi mag auch im Auftrag der Shōgune in Edo von Kyōto aus gearbeitet haben, das würde Bedeutung und Geschicklichkeit, sein Ansehen in den Augen seiner Auftraggeber bestätigen.⁴⁶⁷

Alle 22 Larven des Kodama Ōmi aus der OAG-Sammlung sind verschiedene Typen, es gibt keine Dopplungen. So ist davon auszugehen, dass Kodama Ōmi einen recht umfangreichen Auftrag erhielt, Larven für die Shōgune in Edo oder den Kaiserhof in Kyōto zu schnitzen. Damit dürfte er mehrere Jahre beschäftigt gewesen sein, da die Herstellung einer Larve 6 bis 18 Wochen in Anspruch nehmen kann.

Ōmi mag über eine Werkstatt mit Helfern verfügt haben, die ihm einen Teil der Arbeiten abnahmen. In vorliegenden Quellen wird nichts davon erwähnt. Larven von Ōmi sind in bekannten Sammlungen seltener anzutreffen, bisher außerhalb der OAG/Tokugawa-Sammlung nicht in so großer Zahl zusammenhängend bekannt.

Ein Teil der *utsushi* von Ōmi ist auf *komen* innerhalb und außerhalb der Sammlung bezogen, ähnlich anderer namhafter hier vertretener Schnitzer. Die Tokugawa-Shōgune bestellten bei Ōmi und anderen zahlreiche *utsushi* für ihre Zeremonialkunst Sarugaku.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Mit *Nijō* verfügten die Tokugawa-Shōgune über eine wichtige Residenz in Kyōto, unweit des Kaiserpalastes, inklusive einer Nō-Bühne.

⁴⁶⁸ Damit ist hauptsächlich über Ōmis Wirken der theaterpolitische Prozess der Reetablierung der Sarugaku als Zeremonialkünste durch die Tokugawa belegt.

5.3.4. UMEOKA JIRŌBEI 梅岡次郎兵衛

Die Larve einer alten Frau *Rōjo* (OAs02548) und die einer jungen Frau *Zō-onna* (OAs02519), beide in gutem Zustand und guter Qualität, sind laut den jeweils eingeklebten Papieretiketten von Umeoka Jirōbei geschnitzt. Umeoka war Schüler von Kodama Ōmi, lebte in Nara, nicht weit entfernt von Kyōto lebte und war dort, nach Aussagen japanischer Forscher, auch für die Konparu-Familie und den *Kōfuku-Tempel* 興福寺 tätig.

Von Umeoka seien laut Miyamoto nur sehr wenige Larven erhalten. Perzynski führte keine Larven von Umeoka an. In den bisher durch d. V. untersuchten Sammlungen und den Katalogen waren keine Larven von Umeoka. Diese Larven stammen aus der OAG-Sammlung und werden auf Papieretiketten als Kopien (*utsushi*) nach Larven der Konparu-Schule angegeben, was die Aussagen der japanischen Forscher bestätigt. Die Larven haben keine sichtbaren Inschriften oder Brandstempel, wie bei Ōmi noch üblich.

Die *Rōjo* von Umeoka ist eine frei interpretierte *utsushi* der Larve von Nichiyū (Himi) in der OAG/Tokugawa-Sammlung (OAs02549), Umeokas *Zō-onna* könnte eine *utsushi* der *Zō-onna* (OAs01917, Umlauff) sein. Das könnte einen Zusammenhang zwischen beiden Sammlungen belegen, für den bisher Aufzeichnungen fehlen. Dennoch mag deren Provenienz aus einer um 1700-1750 gleichen Quelle in Kyōto, Nara möglich erscheinen.

5.3.5. DEME TŌHAKU MITSUTAKA 出目洞白満喬

Deme Tōhaku (gestorben 1715) entstammt gehört der gleichen Generation wie Kodama Ōmi an und ist, wie dieser, ein Schüler von Deme Kogenkyū Mitsunaga. Drei Larven in der OAG-Sammlung sind von ihm überliefert.

Die Bugaku-Larve einer greisen Gottheit *Saisōrō* (OAs02541), die wohl dem Auftraggeber Tōhakus so gut gefallen hat, dass er Tōhaku zum Schnitzen der, in dieser Sammlung, einzigartigen Larve anhielt. Die Larve wird im Nō nicht gebraucht. Das vorliegende Exemplar trägt, auf der schwarz glänzend lackierten Rückseite, nicht nur eine sehr lange goldene Inschrift, sie ist kaum verwendet worden. Ein Liebhaberstück, dessen lokaler Bezug nicht leicht zu erhellen ist. Bugaku war an vielen Schreinen des Landes vertreten, mit Schwerpunkten in Ōsaka, Miyajima (Hiroshima), Nara und Kyōto.

Auch die sehr ausdrucksstarke, in den Gesichtsfalten und der äußerst vielförmigen Haarbemalung sehr fein gearbeitete Larve eines *einhornigen Eremiten Ikkaku-sennin* 一角仙人 (OAs02527) stammt laut Brandstempel von Tōhaku. Das Horn ist bei dieser Larve abnehmbar. Wie die Bugaku-Larve *Saisōrō* ist diese Larve einzigartig in der Sammlung.

Die Larve *Fudō* 不動 (OAs02515) wird auf der Papieretikette als *utsushi* einer Kongō-Larve angegeben. In einem langen Schreiben, das der Larve beiliegt, wird das von Kita Hisayoshi noch einmal bestätigt und die Larve als Werk von Deme Tōhaku angegeben. Das Vorbild dieser Larve, ursprünglich im Besitz des Kongō Ukyō, befindet sich heute auch im Mitsui-Museum, Tōkyō. Die Ähnlichkeit der beiden Larven ist offensichtlich, wobei die des Tōhaku als Variation jüngerer Datums zu erkennen ist, Konō bescheinigt ihr Abweichungen. Der Brief kann auch belegen, dass wohl alle Papieretiketten in den OAG-Larven von Konō geschrieben wurden. Die Handschrift und das Format der Papiere ist sehr ähnlich.

5.3.6. *DEME GENKYŪ MITSUSHIGE* 出目元休満茂

Die Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* (OAs02509) und die eines Knaben *Dōji* (OAs02528) sind in der OAG-Sammlung als Werke des Deme Genkyū Mitsushige (gestorben 1715), Kogenkyū Mitsunagas Sohn, angegeben.

Die Kriegerlarve *Chūjō* ähnelt der Larve gleichen Typs von Kawachi aus der OAG-Sammlung, die Zuschreibung erfolgt hier nur über eine Inschrift auf Papieretikette.

Die Larve wird als *utsushi* einer Larve der Hōshō-Familie angegeben. Die Rückseite ist eigentümlich hell, nur auf Stirnhöhe geschwärzt.

Die Knabenlarve *Dōji* (OAs02528) hat eine stumpfe, dunkle Rückseite und ist mit einem Brandstempel *Deme Genkyū* versehen. Auf einer Papieretikette steht lediglich der Name *Dōji*. Beide Larven sind von guter Qualität und zeigen, dass Genkyū, ebenso wie Tōhaku und Kodama Ōmi, viel bei seinem Vater lernte.

Sieben Larven von Deme Genkyū Mitsushige sind in der Umlauff-Sammlung, damit stammt jede zehnte Larve unter den rund 70 Larven von Umlauff von Genkyū. Die Mehrzahl der Larven bei Umlauff ist namentlich nicht beglaubigt, einige der Larven, sind jedoch so herausragend, dass sie nur von sehr guten, namhaften Schnitzern stammen können.

Die Dämonenlarve *Ō-tobide* (OAs01953) ist von guter Qualität, ihre rötlich-helle Färbung auf der Vorderseite wird kontrastiert durch die dunkel-rötliche Färbung der Rückseiten, wie sie für die späteren Deme-Meister, etwa ab der Zeit Mitsunagas üblich wurde. Diese Larve weist den Brandstempel *Deme Genkyū* auf, eine kleine Papieretikette mit Nennung des Larvennamens *Ō-tobide* ist eingeklebt. Wobei die Zuschreibung zum „Großen“ Tobide anstatt zum regulären oder kleinen hier nicht nachzuvollziehen ist.

Die Larve der Dichtergottheit Sugawara no Michizane, *Tenjin* (OAs01954), ist von guter Qualität, hat aber einige Fassungsschäden. Der Brandstempel ist wie zuvor die Rück-

seite dunkel gehalten. Die Larve scheint der, dem Shakuzuru zugeschriebenen, Grundform nachempfunden zu sein, wie aus der OAG-Sammlung und von Kita Hisayoshi beglaubigt vertreten (OAs02532). Jedoch ist die Haut dieser Larve fleischfarbener und hat, trotz wütend aufgerissener Augen und gebleckt goldener Zähne noch eine gewisse Menschenähnlichkeit, während der *Tenjin* des Genkyū bereits eine rote, dämonische Farbe hat, wie beim schon erwähnten *Ō-tobide*.

Die Frauenlarve *Zō-onna* (OAs01918) von Genkyū ist von guter Qualität, mit einem leicht melancholischen Ausdruck und einigen Fassungsschäden. Die Rückseite ist rot glänzend getönt, der Brandstempel ist wie bei den anderen des Deme Genkyū.

Die Larve eines Dämonen *Kurohige* (OAs01956) mit Brandstempel Deme, wie von Kogenkyū Mitsunaga, aber, laut kleiner Papieretikette, dem Genkyū Mitsushige zugeschrieben, ist von guter Qualität, verlor aber beide Messingaugen. Sie hat eine gröber bearbeitete Rückseite und könnte das Werk seines Vaters sein, der einen rustikalen Stil pflegte. Gleichwohl waren seine Larven herausragend und er als Lehrer sehr wirksam.

Chigusa Ayakashi (OAs01928), mit Brandstempel Deme Genkyū, ist der Chigusa zugeschriebenen Larve der Kongō-Familie, heute im Mitsui-Museum, nachempfunden. Auch die *Ayakashi*-Larve am Grassi Museum für Angewandte Kunst (1911.30) ist eine Nachschnitzung des 19. Jahrhunderts nach diesem Vorbild, allerdings von weniger geschickter, namenloser Hand.

Eine weitere *Ayakashi*-Larve (OAs01929) von der Hand des Deme Genkyū ist auch in der Sammlung. Sie weist einige Schäden an der Fassung auf, die kleinen goldenen Augenringe fehlen. Ihre Gestalt unterscheidet sich vom vorher beschriebenen *Chigusa Ayakashi*, folgt offenbar einem anderen Vorbild. Die hier vorliegende Gestaltung entspricht der in der Edo-Zeit üblichen. So führt auch Perzynski eine von Tōhaku stammende *Ayakashi*-Larve, damals im Besitz der Berliner Museen, auf, die fast die gleiche Form hat.

Im Gegensatz zum Chigusa und anderen Varianten scheinen Tōhaku und Genkyū, beide Schüler des Mitsunaga, eine gewisse Idealisierung dieses Typus auf hohem Niveau anzustreben. Allerdings ist der Ausdruck in gewisser Weise austauschbar, was das Vorliegen der beiden Larven, aus unterschiedlicher Hand an verschiedenen Orten, beweist.

Dieser Gedanke ist der Edo-Zeit mit ihren vielen, das soziale und kulturelle Leben normierenden, Regeln eigen. Perzynski erkennt schon die Schüler Mitsunagas als Vollen-der und Bewahrer, sprach ihnen damit, trotz Komplimenten, die Kreativität ihrer Ahnen in der Etablierung neuer und anderer Typen, ab. Für diese Kreativität war im System des normierten Nō der Edo-Zeit, den Shikigaku, weder Raum noch Bedarf. Andere Wege gin-

gen die Schnitzer in Kyōto und in anderen Teilen Japans, die nicht (nur) für das *Bakufu*, die *Zeltregierung* des Shōgunats, in Edo tätig waren (sh. Kapitel III.6).

Die Dämonenlarve *Hanakobu-Akujō* (OAs01952), Böser Alter mit der Nasenbeule, ist von guter Qualität, es fehlt ihr das linke Messingauge. Der Brandstempel ist der gleiche wie zuvor, auf einer kleinen Papieretikette steht der Larvenname geschrieben. Die Larve hat eine leicht rötliche Färbung, die Rückseite ist dunkel gehalten. Verwendet wird die Larve für dämonische Gottheiten, gelegentlich den *Tengu*, oft für *En no Gyōja*, den Begründer des Shugendō, der Sekte der Bergasketen. Er tritt in Konparu Zenchikus *Tanikō* 谷行 auf, das durch die (unvollständige) Übersetzung aus dem Japanischen durch Arthur Waley (Waley 1922) und seinen Einfluss auf Brechts *Jasager* / Neinsager bekannt wurde.

5.3.7. *DEME TOSUI MITSUNORI* 出目洞水満毘

Zwei Werke in der OAG-Sammlung lassen sich Tōhakus Sohn, Deme Tōsui Mitsunori, zuordnen. Die Larve eines blinden Greises *Kagekiyo* (OAs02540), mit einer dunkel gefärbten Rückseite und dem Brandstempel *Deme Tōsui*. Die dazugehörige Papieretikette *Kagekiyo* befindet sich irrtümlich in der Larve *Chūjō* (OAs02529) von Kodama Ōmi.

Die Dämonenlarve *Chōrei-beshimi* (OAs02505) hat wie *Kagekiyo* eine dunkel gefärbte Rückseite und den Brandstempel *Tengaichi Tōsui*. Diese Larve ist wohl der, dem Spieler Chōrei zugeschriebenen, Larve der Familie Kongō (heute Mitsui-Museum), nachempfunden. Eine rund ein Jahrhundert später entstandene Variante dieser Larve ist unter den acht Larven des Grassi Museums für Angewandte Kunst. Der *Chōrei-beshimi* der OAG ist als Kopie einer Kongō-Larve anzusehen, wie andere Larven in der Sammlung auch. Sie ist von hoher Qualität, hat Charakter, weist eindeutige Trage- und Abnutzungsspuren auf.

In der Sammlung des Berliner Völkerkundemuseums ist eine *Rōjo* von Tōsui (ID 34166), die sich vielleicht auf die Leipziger Larve *Rōjo* von Nichiyū bezieht.⁴⁶⁹ Die Berliner Larve stammt wohl aus der Sammlung des Japan tätigen Arztes (Histologe und Anatom) Hans Paul Bernhard Gierke (1847-1886), und wurde dem Museum 1884 verkauft, mit deutlichem Hinweis auf die in Leipzig vorhandene Sammlung.⁴⁷⁰ Gierke war, von seiner Ausbildung her, im gleichen Fachgebiet tätig wie Obst, Dönitz und Koganei.

469 In ihrer Gestalt sieht sie einer *Rōjo* von Echi ähnlicher, die Perzynski abbildet (Tafel 38). Wäre die Larve authentisch, hätte Echi vor Nichiyū *Rōjo* geschnitzt.

470 Gierke stammte aus Stettin, promovierte in Würzburg und wurde 1876 an die Kaiserliche Universität in Tōkyō berufen. Im selben Jahr verließ Erwin Bälz Leipzig. Beide müssten sich von ihrer Arbeit an der Universität und in der OAG gekannt haben. Gierke war wohl Zeuge der intensiven Beratungen über den Umgang mit der Sammlung nach der Aufgabe des Museums in Shiba. Er wird sie einige Male bei Sitzungen im *Tenkō-in* gesehen haben. Gierke verließ Japan aus gesundheitlichen Gründen schon 1881 und starb wenige Jahre später (1886) an einer Geisteskrankheit, vielleicht hatte er, wie Nietzsche, Syphilis.

5.3.8. *DEME YŪSUI YASUHISA* 出目友水庸久

Die Larve einer jungen Frau *Manbi* 万媚 (OAs01920) ist ein Werk von Deme Yūsui Yasuhisa, der besonders für seine Frauenlarven gerühmt wird. Im Ethnologischen Museum Berlin ist eine weitere dem Yūsui zugeschriebene Larve erhalten, die den gleichen Brandstempel trägt, aber in ihrer Gestalt einige Unterschiede zu der Leipziger Sammlung aufweist. Auch im Katalog der Yamaguchi-Nō-Kostümausstellungen in Österreich und Deutschland 2004 / 05 ist eine Frauenlarve des Yūsui abgebildet (Dembski 2003).

Die erwähnte Kyōgen-Larve *Buaku* (OAs01944) aus der Umlauff-Sammlung, ist mit einer Inschrift von Yūsui Yasuhisa als Werk von Fukurai (Ishi-ō-byō-e) angegeben.

In ähnlicher Weise ist auch die Berliner Larve einer ausgemergelten Frau *Yase-onna* (ID 04960)⁴⁷¹ von Yūsuis Vater Hokan Mitsunao 甫関満猶 (starb 1750) als Werk des Tōhaku, seines eigenen Großvaters ausgegeben. Als die Nachschnitzung einer Larve des Nichiyū (Himi), wie sie wiederum in der Leipziger Sammlung zu finden ist.

Die stilistischen Unterschiede zwischen der *Yase-onna* des Nichiyū (Himi), deren Krankheit und Siechen sichtbar doch dezent angedeutet ist, zeigt die dem Tōhaku zugeschriebene Larve ein plastisch hervortretendes Leiden. Beide Larven einander gegenüber gestellt könnten die unterschiedliche Auffassung in der Konzeption von Larven kaum deutlicher akzentuieren. Diese Schnitzer waren Meister ihrer Zeit. Zu Nichiyūs Zeit genügte noch die einfache Larve einer Greisin für die Rolle der alt gewordenen und von Liebespein geplagten Dichterin Ono no Komachi. Diese alte Frau wurde dann in den Larven der ausgemergelten Frauen *Yase-onna* gesteigert, wie sie mit der Larve des Tōhaku vorliegt und so die Kanonisierung des Nō und seiner Larven illustriert.

5.3.9. *LARVEN VON UNBEKANNTER HAND*

Die Larve einer jungen Frau *Zō-onna* (OAs02520) mit dem Brandstempel *Deme*, einer rötlichen Rückseite und gröberen Meißels Spuren, in Linien geschwungen von der Nase hinabführend, stammt wohl von Deme Mitsunaga, möglicherweise von Tōhaku oder Yasuhisa.

⁴⁷¹ Gierke mag für seine (etwas fragmentierte) Sammlung in der einige bemerkenswerte Larven sind und die er, kurz nachdem die OAG ihre Larven in Japan erhielt, selbst dort zusammenstellte, auch Larven aus dem Umfeld der Tokugawa erworben haben. So wie beim *Sano-bijutsukan* eine gewisse Relation zu der Leipziger OAG/Tokugawa-Sammlung zu erkennen ist.

Zu den alten Larven gehört die Dämonenlarve *Hatachi-amari* (OAs01934) aus der Umlauff-Sammlung. ⁴⁷² Vorerst lässt sich nicht einem Schnitzer zuzuordnen. Die Bearbeitung ihrer Rückseite erinnert an Nichiyū (Himi) und Tatsuemon zugeschriebene Larven.

Die bei Perzynski (Perzynski 1925, II: 114) ausführlich beschriebene *Hatachi-amari* wird Tatsuemon zugeschrieben, erscheint heute, vom alten Photo her betrachtet, wie ein Werk der Edo-Zeit. *Hatachi-amari*, wörtlich „Etwas über 20“ sei Variation des *Yase-otoko*.

In der zweiten Hälfte des Nō-Spiels *Fujito* wird die Larve für den wiederkehrenden Geist eines Fischers gebraucht, den sein Herr tötete, obwohl der Fischer dem Herren half.

Bei der vorliegenden Larve sind Restaurierungsarbeiten aus neuerer Zeit zu erkennen, ebenso alte Kupferdrahtabdrücke an den Kordellöchern. Die Larve war mit einiger Wahrscheinlichkeit schon im Museum ausgestellt, wurde wohl für die Sonderausstellung in Leningrad 1981 vom Museum restauriert und ausgeliehen. ⁴⁷³

Die Larve einer jungen Frau, wohl *Zō-onna* (OAs01921, Umlauff), hat eine stark angegriffene und vor längerer Zeit wohl unfachgemäß restaurierte Fassung, die sehr verschmutzt wirkt. Sie weist sehr gute Proportionen, sorgfältige Bearbeitung und Bemalung auf an den Stellen, die noch von der alten Fassung zu sehen sind. Die Rückseite ist rot glänzend lackiert, es gibt keine weiteren Schnitzermarken.

Eine weitere *Zō-onna* (OAs01917) liegt in der Umlauff-Sammlung vor. Die Fassung ist sehr gut erhalten und erscheint weitgehend original, Restaurierungen sind zu erkennen. Die Rückseite ist ganz dunkel, an der oberen Rückseite ist eine alte Kerbe eingeschlagen, die von japanischen Forschern für eine Schnitzermarke gehalten wird. ⁴⁷⁴

Möglicherweise handelt es sich bei dieser Frauenlarve um ein Frühwerk des 15./16. Jahrhunderts, von Echi, Zōami, Tatsuemon oder einem anderen namentlich nicht bekannten aber begabten Schnitzer. Die Ähnlichkeit zur Frauenlarve *Ko-omote Samidare-Tsuki* (OAs02544, OAG) von Tatsuemon liegt nicht auf der Hand.

Der unterschiedliche Erhaltungszustand der Larven beider Sammlungen darf hier nicht vernachlässigt werden. Die OAG-Larven sind fast alle, bis auf die wenigen Havarie-Schäden mit fast totalem Fassungsverlust, deutlich besser erhalten und in der Regel nicht schlecht restauriert.

⁴⁷² Diese Larve ist mit einiger Sicherheit im 16. Jahrhundert oder früher entstanden und zeigt einzigartige Züge in ihren fast ins animalische übergehende Falten, die dennoch von einem großem, zurückgehaltenen Leiden geprägt sind. Sie lässt sich hier nur vorläufig als *Hatachi-amari* bestimmen.

⁴⁷³ Diese Informationen bezieht d. V. aus persönlichen Gesprächen mit den Museologen und Restauratoren am Grassi Museum für Völkerkunde.

⁴⁷⁴ Diese Auffassung äußerten Günter Zobel und Akira Yamaguchi aus Anlass ihres Besuches im Grassi Museum für Völkerkunde im März 2001, kurz vor dem Verpacken der Sammlung für den modernisierungsbedingten temporären Auszug der Sammlungen. Allerdings ist nicht bekannt, um welchen Schnitzer es sich hierbei handelt, ähnliche Marken bei Larven anderer Sammlung sind vorerst nicht bekannt.

In der OAG-Sammlung ist die Angabe von Schnitzern bei fast allen Larven zu finden, auch wenn den Inschriften auf Papieretikette, selbst den Brandstempeln und Goldinschriften nicht mit letzter Sicherheit zu trauen ist. Doch die Tokugawa-Provenienz in Verbindung mit Kita Hisayoshis Gutachtertätigkeit bei wohl allen OAG-Larven schafft einige Sicherheit.

Die Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* (OAs01924, Umlauff) ist von guter Qualität und fast heiterem Ausdruck. Sie hat einige Fassungsschäden, die Rückseite ist dunkel gehalten. Im Moment befindet sich eine Papieretikette in der Larve, die nicht hierher gehört, sondern mit der Aufschrift *Rōjo Himi-saku* in die *Rōjo* von Nichiyū (OAs02549, OAG).

Die Larve einer jungen Frau liegt mit *Onna* (OAs01925) vor. Diese Larve ist in ihrer Fassung anders, gröber aufgebaut als die *Nō*-Larven und hat eine recht rosa schimmernde Haut. Ihre Züge sind nicht um ein ebenes Maß bemüht. Es handelt sich wohl um eine *Kagura*-Larve für die Sonnengöttin *Amaterasu*, denn um Schönheit im Ausdruck ist die Larve bemüht und nicht feist, wie die *Okame*-Larven der *Uzume*.

Eine Geisterlarve *Yorimasa* (OAs01931, Umlauff) hat keine Inschrift, lediglich eine kleine, wohl im Museum hinzugefügte Etikette, und einen Etikettenrest. In der *Tobide*-Larve (OAs02560, OAG) ist eine falsche Papieretikette *Yorimasa Yamato*, die zur vorliegenden *Yorimasa* ähnlichen Larve passt. Perzynski beschreibt *Yorimasa* als durch die Bartstoppel leicht zu erkennen (Perzynski 1925: II, 204). Die vorliegende Larve hat einen Bart, und kann gut für die Larve des Kriegers *Yorimasa* verwendet werden, der als Jäger der Nachtuhle *Nue*, die er durch einen Bogenschuss erlegte, bekannt wurde und wirklich gelebt haben soll. Die etwas raue Fassung, die dunkle und stumpfe Tönung bei gleichzeitig kraftvollem Ausdruck könnte sie als Werk von Yamato ausweisen.

Eine *Kyōgen*-Larve liegt mit dem Großvater *Ōji* (OAs01933, Umlauff) vor, der auch eine Larve der buddhistischen Gottheit *Hotei* 布袋 sein könnte, da er über sehr lange, übergrosse Ohren verfügt. Das Gesicht ist sehr faltenreich, der Mund scheint zusammengewachsen und ist verkrümmt, wobei Zähne herauszuragen scheinen. Eine vergleichbare Larve ist d. V. nicht bekannt, womöglich handelt es sich um eine Werk des frühen 17. Jahrhunderts oder früher, vor der *Kyōgen*-Reform. Auf einem kleinen Papieretikett steht in japanischen Zahlen geschrieben 429, gefolgt von *Kurogu* in Katakana-Silbenschrift.

Die Greisen-Larve *Jō* (OAs01935, Umlauff) weist, wie die zuvor erwähnte Larve einer jungen Frau, sehr großflächige Spuren einer schlechten Retusche auf. Auch hier ist die Rückseite dunkelrot glänzend getönt. Auf der Rückseite ist oben links ein größeres Stück des Holzkörpers ausgebrochen, wohl vor nicht allzu lange Zeit. Unterhalb davon sind die Spuren eines Ausbruchs auf der linken Seite zu erkennen, der bereits wieder verleimt

wurde. Oberhalb der Nase ist ein größeres Stück ausgekerbt, dabei könnte es sich um eine Art Schnitzermarke handeln.

Von japanischen Forschern ⁴⁷⁵ wird diese Larve als alte Greisenlarve des Nō eingestuft. Womöglich ein Werk des Ko-ushi oder eines Schnitzers seiner Zeit. Wie bei anderen Umlauff-Larven ist auch diese in einem nicht guten restauratorischen Zustand, verschlimmert durch unsachgemäße Restaurierung, und weist mehrere Beschädigungen durch Ausbruch auf. Dennoch ist die Qualität der Larve immer noch gut zu erkennen.

Eine andere Alten-Larve *Jō* (OAs01936, Umlauff) hat bis auf ein kleines *kuda* (=schlecht) als Tuschinschrift auf dem Holz ebenfalls keine Inschriften. Dieser Alte hat einen ganz anderen Gesichtsausdruck, ähnelt aber einer von Seamis Sohn Motomasa 1432 einem Tempel in Nara gestifteten Greisenlarve. Möglicherweise handelt es sich hier ebenfalls um eine Larve aus dieser Epoche.

Weitere Greisenlarven sind der *Jō* oder *Sanba* (OAs01938, Umlauff) und der *Jō* (OAs01939, Umlauff), eine dritte Greisenlarve, wohl *Sanba* (OAs01937, Umlauff) gilt als Kriegsverlust. Die Greisenlarven unterscheiden sich von der vorherigen und untereinander durch die Formung des Gesichts, besonders durch die Zahl der Falten, die unterschiedlich helle Tönung des Gesichts und auch den Haarbewuchs.

Es scheint, als wären in der Entstehungszeit dieser Larven die Konventionen der Greisenlarven noch nicht so festgelegt gewesen, dass sich eine einheitliche Form oder verschiedenen Formengruppen mit eigenen Namen, wie es in der mittleren Edo-Zeit üblich wurde, bereits etabliert hatten. Die Larven gingen dem Kanon voraus.

Rätsel gibt eine weder Nō noch Kyōgen zugehörige Greisenlarve (OAs01940, Umlauff) auf, die nicht einmal Augen-Öffnungen hat, sehr groß und in ihrer Form durchaus den Greisenlarven verwandt ist. Der Haarbewuchs ist sehr üppig, anstelle der Augenöffnungen sind künstliche, auf hervorstehende Oberfläche gemalte Augen eingesetzt, dennoch lässt sich die Larve im Prinzip auch auf dem Gesicht tragen.

Auf dem linken Rand der Larve, auf der Rückseite des rechten Ohres, steht geschrieben: *Meiwa gen-nen* (1764) [unleserlich] *Kamechin-saku*. Die Larve wird auf 1764 datiert und als ein Werk des d. V. nicht namentlich bekannten Schnitzers Kamechin 亀珍 ⁴⁷⁶ ausgegeben. Sicher ist der Schnitzer stolz auf sein Werk gewesen und gibt es als solches namhaft aus, dennoch ist nicht klar, zu welchem Zweck diese Larve gefertigt wurde

⁴⁷⁵ Diesen Eindruck äußerten Miyamoto Keizō und Ōtani Setsuko bei ihrem Besuch im Museum im Februar 2009.

⁴⁷⁶ Der Schnitzername setzt sich aus den Zeichen für *kame*, Schildkröte, und *chin*, selten, prächtig, zusammen. Andere Lesungen sind wohl möglich.

und in welchem Kontext sie Verwendung fand. Gebrauchsspuren sind nur wenige zu erkennen.

Auf der Rückseite des linken Ohres steht als Larvenname *Taishi-kijin* 太子鬼神, Dämonische Gottheit Prinz Taishi.⁴⁷⁷ Unterhalb des leicht offenen und mit Zähnen besetzten Mundes ist eine kleine Etikette eingeklebt, auf der einige kleine Schriftzeichen geschrieben stehen, die wohl einer Art Nummerierung darstellen, wie sie auch auf anderen Larven aus der Umlauff-Sammlung gelegentlich zu finden ist.⁴⁷⁸

Eine Kyōgen-Larve *Bishamon-ten* 毘沙門天 (OAs01941, Umlauff) ist in relativ gutem Zustand und von guter Qualität. *Bishamon-ten* ist einer der sieben Glücksgötter und aus dem Buddhismus entlehnt. Für das gleichnamige Kyōgen verwendet, ist diese Larve nach Perzynski (Perzynski 1925, II: 94) an die *Tobide* des Nō angelehnt. In der Kyōgen-Larve finden sich keine Inschriften oder Marken, die Züge des Gesichts sind mit zahlreichen feinen und starken, symmetrischen Falten angeordnet. Die Larve hat eine eigene, noch nicht einem Kanon entsprechende Form, so dass sie auf das 17. Jahrhundert oder früher datiert werden könnte. Eine Variante des *Bishamon-ten* mag die Larve OAs01945 (Umlauff) darstellen, die mit ihren großen metallenen Augen und den kraftvoll zusammengepressten Lippen an die *Beshimi*-Larven des Nō erinnert und auch Züge der *Tobide*-Larven hat.

Diese Larve ist wohl in das 17. Jahrhundert oder früher zu datieren, sie wird wohl in den Kagura oder im Bugaku verwendet. In ihrer Herstellungsart ist sie den Nō- und Kyōgen-Larven eng verwandt. Die Rückseite ist recht großflächig mit einem Textil beklebt, wie es bei einigen Gigaku- und Nō-Larven zu finden ist.

Die Kyōgen-Larve *Usofuki* (OAs01943, Umlauff) ist durch Ausbrüche auf der rechten Rückseite, entlang der Außenseite bis zur Höhe der Kordellöcher auf beiden Seiten, relativ stark beschädigt, dennoch hat sie, so in der Breite recht verschmälert, einen sehr souveränen und eindringlichen Ausdruck, der durch die konsequent einfache dunkle Tönung und die geschickte Faltenbildung um Stirn, Augenpartie und Mund begünstigt wird. In der Anlage entspricht die Larve den *Usofuki* des Kyōgen, unterscheidet deutlich von Shakuzurus *Yosuke-Usofuki* (OAs01942, Umlauff).

Aus Bambus gefertigt ist eine Larve (OAs01946, Umlauff), die den *Beshimi* ähnlich, aber größer als Nō- und Kyōgen-Larven und im Prinzip von einem Spieler zu tragen ist.

477 Handelt es sich gar um den wiederkehrenden Geist des Shōtoku-taishi, der Hada no Kōkatsu die 66 Larven gab und 66 Tänze durch ihn aufführen ließ?

478 Das Objektblatt zu dieser Larve gibt Teile der Lesung richtig wieder (Name der Larve, Entstehungszeit), andere hingegen nicht (Schnitzer). Diese Einschätzungen scheinen von einem Museumsmitarbeiter vorgenommen worden zu sein, ohne Hilfe des „J. Tanaka“, der bei anderen Blättern oft erwähnt wurde.

Sie ist schwer, nicht farblich gefasst, hat Augen- und Kordellöcher, und ist sehr fein aus dem Bambus gearbeitet, mit symmetrisch verlaufenden Falten, dünnen Barthärchen.

Eine ähnliche Larve ist d. V. aus anderen Sammlungen nicht bekannt, es handelt sich ebenso wie bei der goldenen gefassten Hirschgeweih-Larve (OAs01987, Umlauff), um ein Unikat, über dessen Zweck und Hintergrund vorerst nur Vermutungen angestellt werden können. Die Hirschlarve ist Bestandteil der Umlauff-Sammlung und im Prinzip der Schädel eines japanischen Hirsches (oder der Schädel eines anderen etwa hirschgroßen Tieres mit Geweih und vollem Zahnbesatz eines Wiederkäuers), der sehr fein und dünn komplett vergoldet wurde. Ein Larvenband ist im Moment in Kordellöchern befestigt, wohl zu Ausstellungszwecken, es scheint möglich, dass die Larve mit Larvenbändern versehen auch vor dem Gesicht eines Akteurs getragen wurde.

Hirschtänze, *Shishi-no-mai*, sind im Norden Japans, in Tōhoku, in der Gegend von Tōno,⁴⁷⁹ in Hanamaki in der Präfektur Iwate noch heute verbreitet. Diese Gegend ist durch den Bergglauben und den Shugendō, den Glauben der Bergasketen, geprägt. In Iwate haben sich *Yamabushi-Kagura* erhalten. Der *Shishi-no-mai* ist dort eher ein Löwentanz. Der Löwe repräsentiert die Berggottheit, Yama-no-ō-gongen-sama, die in Kyōto noch hauptsächlich dem Affen, *saru*, zugeordnet war (sh. Kapitel III).

Wird für die heutigen Hirschtänze eine Maske vorgestellt, die aus einer Hirsch-Larve, einem langen Umhang und meist einer Trommel besteht, so ist es durchaus denkbar, dass in früheren Zeiten noch „echte“ Schädel von Hirschen, möglicherweise in Ritualen geopfert, für diese Tänze verwendet wurden. Die sehr aufwändige Vergoldung der vorliegenden Larve weist auf eine sehr hohe Wertschätzung hin und auch auf ein gewisses Vermögen, dass in der wald- und tierreichen Gegend wohl vor allem aus den landwirtschaftlichen Erzeugnissen gewonnen wurde.

⁴⁷⁹ Tōno heißt wörtlich weites Feld und ist eine große Hochebene, die von hohen Berge umgeben wird, die wichtige Stätten der Bergreligion sind.

Günter Zobel führt er in seinem Buch über die *volks- und völkerkundlichen Hintergründe des Nō* (Zobel 1987: 54) die Shishi-Tänze auf einen die Ernte sichernden Brauch zurück, bei dem die Hirsche als Schädlinge vertrieben werden sollen.⁴⁸⁰

Der Hirsch ist auch die Repräsentation der Gottheit der Kasuga, deren Hauptschrein der *Kasuga-jinja* sich in Nara befindet, unweit des für die Entwicklung des Sarugaku so bedeutenden Tempels *Kōfuku-ji*. Der Kasuga-Schrein geht auf die Adelsfamilie der Fujiwara zurück, deren Familiensitz sich dort befand und sich dann als eine Art Mausoleum in den Schrein wandelte, die Fujiwara stellten auch die führenden Priester des *Kōfuku-ji*. Die vier Götter, *kami*, des Kasuga-Schreins, sind die Ahnen der Fujiwara und reiten auf weißen Hirschen. Eine Gottheit Kasuga Daimyōjin übernimmt gelegentlich die Führung.

Die sehr reiche Sagenwelt der Tōno-Region fand Einzug in das Werk des Volkskundlers Yanagita Kunio, der in seinen Studien auch noch von den Lehren Karl Florenz' in Japan beeinflusst war, und den Zobel in seinem Buch mit einem kurzen Text über die japanischen Larven und die Notwendigkeit ihrer Erforschung zitiert. Der Text entstand ungefähr zur Zeit von Perzynskis *Maskenbuch*.

Der *Kentoku* (OAs01947, Umlauff) ist eine Kyōgen-Larve, die im heutigen Kyōgen für Tiere wie Pferde oder Krabben, wie in *Kani-Yamabushi* [Der Bergasket und die Krabbe], verwendet wird. Die vorliegende Larve ist dem gebräuchlichen Typ des *Kentoku* sehr ähnlich, und hat, wie der erwähnte *Usofuki*, eine durchgehend dunkle Tönung.

Der linke Teil der Rückseite ist ausgebrochen und später wieder angeleimt worden, auch auf der rechten Seite ist ein Teil ausgebrochen. Auf der Rückseite auf Höhe des Kinns ist eine alte Kerbe eingeschlagen, ähnlich wie sie bei der Larve einer jungen Frau *Zō-Onna* (OAs01917, Umlauff) zu finden war.

Ob ein Zusammenhang hergestellt werden kann, bleibt zweifelhaft, da die Larven zwar möglicherweise einer Epoche entstammen, die Frauenlarve jedoch eine sehr gute farbige Fassung hat, während die des *Kentoku* nur dunkel lasiert ist. Dennoch ist der *Kentoku* eine sehr schöne und ausdrucksstarke Kyōgen-Larve.

480 Das volle Zitat dazu, geäußert im Kapitel *Masken* im Unterkapitel *Von der Kultmaske zur Larve: der Löwe als volks- und völkerkundliches Paradigma* lautet: „Am Rande der japanischen Mittelgebirge, fern der Schiffshäfen findet sich der an altgermanische Jagdzauber erinnernde Kultanz am häufigsten. So entdeckten wir 1971 in Aizu-Takahata, Fukushima, als Bestandteil eines großangelegten sommerlichen Dengaku-Festes vor dem Shintō-Schrein eine aufschlußreiche Maske. Über dem mit starken Zähnen besetzten Klappmaul befinden sich seitlich angesetzte übergroße längliche Augen, die deutlich an ein Reh oder einen Hirsch gemahnen. In der Tat müssen diese Äser seit alters als drückendster Feind der frühen Reissetzlinge betrachtet worden sein; ebenso der Fasan, der sich zwischen den heranwachsenden Reisähren verbirgt und von den Bauern gejagt wird. (s. Abb. 24)“. Diese Larve ist eine Variation der Löwen-Prozessionslarve des Gyōdō, die mit den Larven des Hirschtanzes, shishi-no-mai wenig gemein hat. Zobel setzt fort: „Der ‚Shishi‘ in Aizu-Takahata stellt u.E. ein Konglomerat dieser Reisfelder-Feinde als Jagdbeschwörung dar: Reh-Augen unter üppigem Fasanengefieder. Im Juli 1971 tanzten drei dieser Einzel-Shishi mit kleinen Handtrommeln, die sie auf den Leib gegürtet trugen und mit kurzen Hölzern andeutungsweise schlugen. Schließlich beendete ein Einzeltänzer den Tanz mit einem Gohei in der Hand, auf diese Weise den Reinigungsbann vollziehend und die Jagd segnend. [Absatz] Die erwähnten Hirschgeweih-Masken von Hanamaki [wo erwähnt?, TG] tragen keine Mähne aus Hahnen- oder Fasanenfedern, dafür werden dem Tänzer zwei gefiederte biegsame Stangen in den Rücken gesetzt, die an Speere erinnern. Dieses weiße Papiergefieder läßt auf Jagdzauber für Treffsicherheit von Pfeilen und sonstige Jagdwaffen schließen. Ist die einzelne Fasanenfeder in der Mähne der Chuji-Larve von Hahoe nicht doch ein ähnliches Charakteristikum?“

Auf der Rückseite ist der Preis *24 Mark* eingetragen und eine vorerst nicht zu deutende Einritzung, etwa *roya* (in Silbenschrift Katakana). Auf der gut gearbeiteten Vorderseite sind, um Mund und Augen herum, einige abgeriebene Schollen alter dunkelroter und gut einen Millimeter hoher Fassung zu erkennen. Der Zustand dieser Larve erinnert an die drei alten Larven des Mibu-Tempels und die der Enmadō. Bei diesen ist die alte Fassung fast verschwunden. Ein künstlich herbei geführtes „Altern“, von Shimotsuma Shōjin *furubi* 古美 genannt, kann nicht ausgeschlossen werden.

Die Larve ist in den Tiefen verschmutzt und zeigt an Nase, Augenbrauen und aufstehenden Wangenfalten Abriebspuren, die auf eine intensive Verwendung der Larve, nach dem Verlust der eigentlichen Fassung, schließen lassen. Die *Kuro-men*, Schwarze Larve der Enmadō in Kyōto ist ein *Kentoku*-Typ, anders als die Mehrzahl der Mibu-Larven denen des Kyōgen sehr viel näher.

Wohl für eine lachende Nonne ist die Larve OAs01948 (Umlauff) gedacht. Die Larve ist fast schwarz gehalten, mit rotem Mund und weißen Zähnen, die Augen, die Stirn und der Mund sind zu einem leicht melancholischem Lachen verzogen.

Lachende Nonnenlarven (*Ama*), lachende alte Frauen sind unter den Kyōgen-Larven anzutreffen, allerdings ist eine derartige schwarz getönte Frauenfigur vorerst nicht bekannt. Auf der dunkel getönten Rückseite sind oberhalb der Stirn ein kleiner Ausbruch und unterhalb am Kinn zahlreiche Ausbrüche festzustellen. Wiederum ist hier ein Preis festgehalten: *20 Mark*. Das Objektblatt des Museum vermerkt zu dieser Larve *unbestimmbar*.

Perzynski bildet eine *Ama*-Larve des Shigeyoshi (19. Jahrhundert) aus der Berliner Sammlung ab. Im Berliner Ethnologischen Museum gibt es eine weinende Nonne, *Naka-ama* (ID 05505a, Gierke), beide Larven sind hell getönt.

Am Museum Folkwang Essen befindet sich eine lachende Nonne *Warai-Ama* (P65), die schon etwas betagter wirkt. Für alle drei Nonnen-Larven in Deutschland gibt es in den publizierten oder untersuchten japanischen Sammlungen kaum Gegenbeispiele. Yokomi-chi führt die *Ama* in seiner Larvenordnung auf. Sie wird im Kyōgen *Naka-ama* verwendet.

Ähnlich in der Gestaltung erscheint ein dunkel getönter Großvater *Ōji* (OAs01949, Umlauff), der vielleicht als Gegenstück zur lachenden Nonne aufgefasst werden könnte, wenn er nicht eine abgeriebene dunkle Fassung hätte. An den Augenbrauen und am Mund schimmert es rötlich, es scheint sich um eine unter der dunklen Tönung befindliche Fassungsschicht zu handeln. Die stark abgeriebene Nase zeugt aber von intensivem Gebrauch. Wie die lachende Nonne ist auch der lachende Alte mit seinen Falten, Augen und Mund im ganzen Gesicht lachend. Allerdings hat er männliche Züge und nur einige Zahn-

stümpfe. Haar ist hier nicht angebracht, wie bei den Greisenlarven des Nō öfter vorkommend und bei der Kyōgen-Götterlarve *Sanbasō*. Diese Großväterchen-Larve hat wenig Ähnlichkeit mit dem späteren *Ōji* des Kyōgen, der durch asymmetrisch verdrehte Augen und Bartstoppeln auffällt und verweltlichte Parodie einer Gottheit des Nō sein kann. Mit Bleistift ist auf der Larvenrückseite der Preis 24 Mark eingetragen.

Ein *Sanbasō* (der dritte Alte), der *schwarze Okina*, die Gottheit des Kyōgen im *Okina-Sarugaku* liegt mit OAs01950a (Umlauff) vor. *Sanbasō* wird nur für den *Okina*-Tanz verwendet, der zu besonderen Festen auf Schreins- und Tempelbühnen getanzt wird. In einem professionellen Nō-Theater wird dieses rituelle Stück regulär nicht gespielt. Gleichwohl bestreiten Nō- und Kyōgen-Spieler der etablierten Schulen diese Vorstellungen.

Zum *Okina*-Tanz gehören vier Larven, die des *weißen Okina*, *Hakushiki-jō*, die des *schwarzen Okina*, *Kokushiki-jō* oder *Sanbasō*, die des *Senzai* (Nō-Spieler ohne Larve) und die des *Enmei-kaja* (Kyōgen-Spieler mit gleichnamiger Larve). Heute sind besonders die *Okina*-Tänze im *Kōfuku-ji* in Nara, und die in Ise, wo einige der heiligsten Schreine Japans sich befinden, unter anderem der Schrein der Sonnengöttin Amaterasu, sehr bekannt.⁴⁸¹

Die vorliegende *Sanbasō*-Larve unterscheidet sich in ihrer schmalen Kinnpartie, die der ganzen, zweiteiligen Larve, ein recht zierliches und dezentes Antlitz gibt von anderen *Sanbasō*-Larven. Sie scheint den *Sanbasō*-Larven der alten Spielerfamilien, zum Beispiel die der Kanze und Umewaka ähnlich hat keine Inschrift oder Marke.

Die *Okina*-Larven werden im Gegensatz zu der überwiegenden Zahl der Nō- und Kyōgen-Larven in noch frühere Jahrhunderte datiert, so bis in das 10. Jahrhundert, und den eher mythischen als belegten Schnitzern Nikkō und Kasuga zugeschrieben.

Eine weitere *Sanbasō*-Larve (OAs01951, Umlauff) in der Sammlung hat üppigeres Haar an Brauen, Oberlippen- und Kinnbart. Die Fassung wirkt stumpfer und neuer als zuvor, die Rückseite ist gröber und rötlich getönt. Ob es sich um eine *Sanbasō*-Larve des Kyōgen handelt oder eine Kagura-Larve, kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden.

Das sprießende Haar, das die Augenöffnungen voll verdeckt, kann als Ausweis der Fruchtbarkeit gewertet werden, für die *Sanbasōs* und *Okinas* Tänze stehen. Der *weiße* und der *schwarze Alte* sind komplementär angelegt, wobei der *weiße Okina* mit dem Fächer tanzt und der *schwarze* mit dem Schellenstab, auch die Bewegungsmuster der beiden sind divergierend, aber als eine Einheit bildend angelegt.

⁴⁸¹ Zum Ise-Okina-Tanz legten Forscher um Amano, Miyamoto und Ōtani 2008 eine Untersuchung vor, in der die Larvensammlung vorgestellt, Tanzbewegungen und Repertoire – basierend auf langjährigen Feldstudien – analysiert werden (Ise-Okina-Sarugaku 2008). Amano legte bereits 1995 eine Studie zum *Okina-Sarugaku* als eigenständiger Quelle des *Sarugaku no Nō* vor (Amano 1995). Dafür erhielt er den Kanze-Hisao-Preis des Nō-Forschungsinstitutes der Hōsei-Universität.

Die Dämonenlarve *Tobide* (OAs01955, Umlauff) hat eine rötliche Fassung, ihr fehlt das linke Messingauge. Die Fassung ist an Nase, Wangen und Stirn beschädigt, die Rückseite ist rötlich gehalten, wie bei Larven der Deme. Mit Bleistift ist in lateinischen Buchstaben *Tobide* auf die Rückseite geschrieben, darunter gestrichen *od. Yorimasa*.

Der *Schwarzbärtige Kurohige* (OAs01957, Umlauff) ist von kräftigerer Färbung als die andere *Kurohige*-Larve (OAs01957, Umlauff), die mit dem Brandstempel *Deme* als ein Werk von Mitsunaga oder seinen Schülern ausgewiesen wird. Diesem *Kurohige* fehlt ein Metallauge. Die Fassung ist an Kinn, Nase, Wangen, Augenbrauen und Stirn beschädigt. Die Rückseite ist mit einer dunkelrot glänzenden Färbung und vielen, von oben nach unten laufenden Linien, sehr eigentümlich. Zufall wird diese Gestaltung nicht sein, allerdings lässt sich die Larve vorläufig nicht eindeutig einem Schnitzer zuordnen.

Auf einer Papieretikette steht in kleinen japanischen Schriftzeichen der Larvenname geschrieben, von rechts nach links. Darüber sind zwei größere Schriftzeichen so durchgestrichen, dass sie nicht mehr zu lesen sind. Der Schreiber hat sich wohl zuerst verschrieben und wollte dann die Etikette nicht mehr entfernen. Oben links auf der Rückseite ist eine Ecke ausgekerbt, oben rechts ein kerbenförmiger Ausbruch mit einem neuem Holzstück unterhalb der Fassung ergänzt worden. Mehrere relativ gute Retuschen sind zu erkennen, bei denen die Originaltönung versucht wurde wiederherzustellen, die Schadstellen aber auf einem anderen Niveau sind, als die eigentliche Fassung.

Die Larve einer *Namanari* 生成 (OAs01959, Umlauff), einer eifersüchtigen Frau die zur Dämonin wurden, ist mittelrot getönt, Augen und Mund sind vor großem Schmerz und tiefer Wut verzerrt. Die Reste des Frauengesichts sind nur noch in den Haarsträhnen auszumachen. Damit ist diese *Namanari* den roten *Hannya*-Larven ähnlich, hat aber eine eigene Form. Die Larve ist an Augen, Kinn und den Seiten beschädigt, hat einen größeren Ausbruch auf der Rückseite in Höhe der Stirn. In roter Kreide sind die Zahlen „51“ und „81“ auf die Rückseite geschrieben, die sonst dunkel gehalten ist. Restaurierungen an der Nase und anderen Partien sind zu erkennen. Besonders beeindruckend ist die von der Nase bis zur Stirn, verstärkt von den Augenlinien aufsteigende tiefe Zornesfalte, mit der sich die Wut und Schmerz sehr tief eingraben.

Die Larve *Kijin / Oni* (OAs01960, Umlauff) ist dunkel getönt, mit goldenen Augen und Zähnen und rot konturiertem Mund und Nasenlöchern. Die Larve ist relativ grob gearbeitet, aber reichlich mit Fassung bearbeitet, es handelt sich wohl um eine Kagura-Larve. Den

Larven von Nō und Kyōgen lässt sie sich ohne weiteres zuordnen.⁴⁸² In roter Tusche sind auf die Rückseite die Zahlen „21“ und „0“ geschrieben.

Die goldene Schlange Deija (OAs01961, Umlauff) ist, in ihrer goldenen Erscheinung, mit großen Zähnen bewehrt, eine sehr dominante Erscheinung, sollte es eine Nō-Larve sein, so ist es eine späte. Auf der Rückseite steht zum einen der Larvenname in Goldschrift in japanischen Schriftzeichen, auf der Seite der Rückseite ist er noch einmal in roter Tusche-Inschrift in großen lateinischen Buchstaben geschrieben.

Prozessions-Larven, *Gyōdō*-Larven, die ungefähr doppelt so groß sind wie Nō und Kyōgen-Larven und etwa fünfmal so schwer, liegen mit zwei Varianten des *Beshimi* (OAs01962 und OAs01963), beide aus der Umlauff-Sammlung, vor. In OAs01962 befinden sich zwei Tusche-Inschriften, wobei eine auf einen unbekannten Deme-Schnitzer verweist und die andere, wohl der Larvenname, nicht leserlich ist. Auf Deutsch ist mit Bleistift notiert: *Himmelswächter*.

Die Larve greift die *Beshimi*-Grundform auf, ist mit langen dunklen Hörnern versehen, ähnlich der *Hannya*. Dazu hat sie kurze Haarbüschel an der Stirn. Für welche Gottheit die Larve in Prozessionen verwendet wurde, ist vorerst nicht bekannt.

Die andere *Beshimi*-Larve für Prozessionen ist in dunklem Braun gehalten, Reste einer rötlichen Fassung sind noch zu erkennen. Auch diese Larve verfügt über Hörner, allerdings sind die Hörner hier kürzer und sie hat keine Haare. Vom Format her sind die Larven sehr ähnlich. Die hier vorliegende Tusche-Inschrift ist sehr lang, die Larve ist mit einiger Wahrscheinlichkeit einem Tempel oder Schrein gestiftet worden, sie ist auch datiert. Es handelt sich um das Jahr Kanbun 12 (1672),⁴⁸³ was im Kontext der anderen Larven vergleichbar früh wäre, da in der frühen Edo-Zeit gelegen. 1672 ist Mitsunagas Sterbejahr.

Ein besonders ausdrucksvolles Exemplar des großen Bergdämonen *Dai-Tengu* liegt ebenso vor (OAs01964, Umlauff), wie ein deutlich krähenhaft ausgefallenes *Tengu*-Larven-Exemplar (OAs01965, Umlauff), das keine Augenlöcher, neben einem Schnabel und wildem dunklen Haar auch von vorne aufgeklebte Augen hat. Der Holzkörper ist deutlich gröber gearbeitet und die Larven sind schwerer als Nō-Larven.

Eine dämonische Gottheit *Kijin* / *Ōni* (OAs01966, Umlauff) wohl aus den Kagura liegt vor, sie hat auf der Rückseite Inschriften in roter Tusche wie einige andere Larven auch, in diesem Fall 42 und O.

⁴⁸² In der Sammlung der Kanze-Familie sind ein schwarzer und ein roter *Oni* die diesem hier ähnlich sehen.

⁴⁸³ D. V. dankt Nishino Haruo für seinen Hinweis und die Hilfe bei der Bestimmung bei einem Gespräch Ende September 2009 in Leipzig.

Die Larve *Okame* (OAs01967, Umlauff) weist eine sehr lange Inschrift auf, in der ein *Hidari jingoro* als Schnitzer angegeben wird, der diese *Uzume gozen* geschnitzt habe: „Gestiftet von Shirano-kidayū aus Higashi-Akuragawa, gefertigt aus Kampferholz und übers Meer gesandt, genauso wie der gleich geschaffene Saruta-hiko.“ Auf der Rückseite ist in roter Tusche O und 22 eingetragen, die Larve hat eine ungewöhnliche Form.

Eine vorerst nicht genauer bestimmbare Zierlarve eines männlichen Dämonen (OAs01968, Umlauff) liegt ebenso vor, wie die Larve eines dämonischen Alten aus Papierfasern (OAs01969, Umlauff). Diese ist eine äußerst seltene Erscheinung, mit goldenen Augen, goldenem runden Schmuck an den Seiten, einem sehr langen und bärtigen Kopf.

Im Gegensatz zur OAG-Sammlung enthält die Umlauff-Sammlung einige Kyōgen-Larven, wie die eines *Fuchsbesessenen Hakuzōsū* (OAs01970, Umlauff), einer *Affenfrau Me-zaru* (OAs01971, Umlauff), eines Affen-Kindes (OAs01972, Umlauff), sowie die zweier sehr gegensätzlicher Füchse. Während der erste Fuchs (OAs01973, Umlauff) einteilig ist, kein Klappmaul hat und als sehr niedlich (*kawaii*) bezeichnet werden könnte, ist der andere Fuchs (OAs01974, Umlauff) mit seinen gewaltigen Zähnen und seinem Klappmaul fast ein Wolf oder Hund. Er weist einige Ähnlichkeit mit den beiden Füchsen der Sammlung des Folkwang Museums Essen auf, die aber in der Qualität etwas zurückstehen.⁴⁸⁴

Diese Larve war an einem Brett befestigt, auf dem in Kanji geschrieben steht „Allerlei Buddhas, Daitoku-ji Tenmei 3 (1783)“. Der *Daitoku-ji* 大徳寺 ist ein, auch heute noch bestehender, bekannter Tempel in Kyōto.⁴⁸⁵ Die Larve mag vom Leipziger Museum für eine Ausstellung am Brett einer ehemaligen Transportkiste zur Fixierung verwendet worden sein, der Umlauff-Ankauf 1905 bestand aus Larven und buddhistischen Plastiken (sh. Kapitel II.3.10). Bisher war in der Larven-Sammlung keine Beziehung zum *Daitoku-ji* zu erkennen, doch buddhistische Plastiken sind in OAG- und Umlauff-Sammlungen reichlich.

Rätsel gibt eine Bugaku-Larve (?) eines Fisches (OAs01975, Umlauff) auf, für die bisher noch kein Vergleichsstück gefunden werden konnte.

Ein Dämon *Kijin* / *Oni* (OAs01977, Umlauff) hat auch rote Tuschinschriften (23 und O).

⁴⁸⁴ In den Larventypologien seit der mittleren Edo-Zeit sind nur Füchse anzutreffen, da nur sie, neben dem seltenen *Tanuki* etwa, im reformierten Repertoire Verwendung finden. In der bereits erwähnten Larventypologie von Teele in Mime 1984 werden als sehr seltene Ausnahme Hund und Wolf genannt, es mag möglich sein, dass dazu bei den Spielerfamilien in Kyōto, aus deren Quellen und Sammlungen der Band im Wesentlichen zusammen getragen wurde, Belege vorhanden sind, Teele stellt sie nicht vor.

⁴⁸⁵ Der *Daitoku-ji* befindet sich im Norden Kyōtos, ist Haupttempel der Rinzai-Schule, einer von fünf Richtungen des japanischen Zen-Buddhismus. Er wurde 1325 gegründet, von den Ashikaga gefördert, von den Tokugawa eher weniger. Hideyoshi liess Oda Nobunagas Grab hierhin verlegen, auch der Teemeister Sen no Rikyū wirkte hier. Wie der berühmte *Ryōanji* sind auch im *Daitoku-ji* Steingärten und andere Gärten zu finden.

Zierlarven, monochrom, deutlicher kleiner aber nicht leichter als Nō-Larven, liegen mit *Shōjō* (OAs01978, Umlauff) und *Hannya* (OAs01979, Umlauff) vor.

Auch die Zierlarve eines Dämonen im Kinderformat (OAs01980, Umlauff), die eine Art Griff auf der Rückseite oberhalb der Augen besitzt, möglicherweise zum Vorhalten, ist in der Sammlung.

Die Zierlarve *Okame* (OAs01981, Umlauff) besitzt auch so einen Griff, der hier noch deutlicher ausgeführt ist, dafür hat sie keine Augen- oder Mundöffnungen.

Die Zierlarven zweier *Tengu* (OAs01982 + OAs01983, Umlauff) wurden wohl als Dachschmuck verwendet, sie sind hinten ganz flach bis auf eine tiefe Einkerbung, die bei einer Larve leer, bei der anderen mit einem breiten Stift versehen ist.

Theoretisch kann man die beiden Larven zusammenstecken, so dass auf beiden Seiten ein *Tengu*-Gesicht zu sehen ist. Ob das Sinn machen würde, sei vorerst dahin gestellt. Reste von Bemalung sind zu erkennen vor allem an den Augen.

5.4. SCHNITZER UND IHRE FAMILIEN

Lehrer und ihre Schüler sind in den Sammlungen in mehreren Linien vertreten. Die alten Schnitzer des 13. bis 15. Jahrhunderts, die in Seamis *Sarugaku-Dangi* benannt werden, aber durch schriftliche oder andere ikonographische Quellen kaum belegt sind, wie Shakuzuru, Nichiyū (Himi), Tatsuemon, Ko-ushi, Tokuwaka und Fukurai, finden sich in der Sammlung. Mit Wakasa no kami (Sumi no bō), Iseki Kawachi und Deme Zekan gesellen sich drei Schnitzer hinzu, die von der Zeit der streitenden Reiche, *Sengoku-jidai*, im 16. Jahrhundert ausgehend, bis an die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert und teils darüber hinaus tätig waren. Die neu erwachte Liebe der „Reichseiniger“, Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Iyasu, zum Nō protegierte sie und bescherte ihnen viele Aufträge für Nachschnitzungen (*utsushi*).⁴⁸⁶

Shakuzuru, Nichiyū (Himi) und Tatsuemon galten noch Kita Hisayoshi und Friedrich Perzynski als Zeitgenossen, dabei ist eher Echi in dieser Reihe anstelle von Nichiyū (Himi) zu nennen, der bei Seami auch konsequent nicht vorkommt, wie zu zeigen war.

Nishino weist auf die Schlüsselrolle der Leipziger Larve hin, die der Inschrift zufolge von *Nichiyū* (alte Inschrift) stammt, beglaubigt später als *Himi* von Kita Hisayoshi. Nishino kann diesen Nichiyū als einen Tempelstifter der *Nichiren*-Sekte in Himi Mitte des 15. Jahr-

⁴⁸⁶ Der in diesem Zusammenhang wichtige und vor allem in Kyōto aktive Mönch und Schnitzer Shimotsuna Shōjin ist möglicherweise mit einer Inschrift auf der dem Nichiyū (Himi) zugeschriebenen und durch Kita Hisayoshi beglaubigten Nō-Larve Rōjo (OAs02549) verewigt. Sicher ist das noch nicht.

hunderts, noch zur Zeit Konparu Zenchikus, wenige Jahre nur nach Seamis Tod, 20 Jahre nach dem Abfassen des *Sarugaku-Dangi*, identifizieren.⁴⁸⁷

Shakuzuru war als Spieler des *Ōmi-Sarugaku* sehr aktiv. Diese Richtung des Sarugaku nördlich von Kyōto, ganz in der Nähe des *Hiei-san* beheimatet, starb im 15. Jahrhundert aus. Ein Teil ging in das Kyōgen über, das um den *Hiei-san* und seine Mönche herum entstand, vor allem der *Tendai*-Schule, die dem *Shugendō* sehr nahe stand.

Zwei Larven aus beiden Hauptsammlungen (OAG und Umlauff) sind mit Brandstempel dem Wakasa no kami zugeschrieben, wobei, zumindest nach Perzynski, unklar bleibt, wessen Lehrer dieser war. Iseki Kawachi steht in vierter Generation der Iseki-Larvenschnitzer, von denen drei Schnitzer Chikanobu, Jirōzaemon und Bichū-no-jō bei Kita Hisayoshi benannt werden. Nach neuen Untersuchungen in Japan⁴⁸⁸ hat es bis zu zehn verschiedene Larvenschnitzer unter dem Namen Iseki gegeben. Ein Kyōgen-Larve *Hakuzōsu*, der Fuchsbesessene, im Museum Folkwang Essen hat eine Inschrift *Iseki* in Silbenschrift Katakana mit Rautensymbol, die von keinem der Forscher eindeutig einem der bekannten Larvenschnitzer der Iseki oder einer bekannten Iseki-Larve zugeordnet werden konnte.

Iseki Kawachi hatte Ōmiya Yamato als Schüler, beide Schnitzer sind mit mehreren Larven in der Sammlung vertreten.

Die Echizen-Deme werden auf Deme Mitsuteru (um 1500) zurückgeführt, von dem im Museum Folkwang eine männliche Geisterlarve *Suji Otoko* überliefert ist, Mitsuteru gilt als Schüler von Sankō-bō. Deme Genkyū Mitsunaga ist in vierter Generation Nachfolger von Mitsuteru und als Lehrer von Kodama Ōmi, Deme Tōhaku aus der Linie der Ōno-Deme und Deme Genri, in der neu entstehenden Linie der Deshi-Deme, sehr wichtig und nachhaltig wirksam. Von Mitsunagas Sohn Genkyū Mitsushige sind einige Larven in der Leipziger Sammlung, von dessen Enkel Mitsusane eine in Berlin.

Mitsunagas Schüler Kodama Ōmi, der seine eigene Schule gründete, ist mit 24 Larven in der Sammlung vertreten, von seinem Sohn Chōemon Tomomitsu oder seinem Enkel gibt es keine Larven in Leipzig, dafür zwei Larven von Ōmis Schüler Umeoka Jirōbei.

Die Ōno-Deme sind mit dem erwähnten Deme Zekan, seinem Sohn Yūkan, dem adoptierten und von Deme Genkyū Mitsunaga ausgebildeten Tōhaku (1633-1715), sowie

487 In einer elektronischen Nachricht vom 29. Oktober 2009 teilte Nishino Haruo d. V. mit, dass er in dem Tempel Hōtoku-ji in Himi eine Inschrift auf einem Tempelbalken ausgemacht hat und in dieser Inschrift von der Errichtung des Tempels der Nichi-ren-Sekte durch (Abt?) Nichiyū im Jahr 1449 (Hōtoku gennen) berichtet wird. Demnach könnte, wenn es sich bei Nichiyū um den als Himi bekannten Schnitzer handeln. Nishino gibt noch andere Faktoren, wie den engen zeitlichen und räumlichen Rahmen, als plausible Belege für die Verbindung der beiden Erkenntnisthähften zu einer historischen Person an.

488 Vgl. dazu mündliche Aussagen von Miyamoto Keizō zum laufenden JSPS-geförderten Larven-Forschungsprojekt, das er mit Ōtani Setsuko und Miichi Yasuo durchführt und auch Gespräche mit Adam Zollinger im Herbst 2008 über seine Dissertation über die Larvenschnitzer in Süd-Japan.

und Tōhakus Urenkel Yasuhisa breiter vertreten. Eine von Tōhakus Enkel Mitsusane mit Brandstempel versehene Dämonenlarve *Ō-tobide* befindet sich im Ethnologischen Museum Berlin und könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass Gierke vor 1881 auch geringe Teile der Tokugawa-Sammlung zum Aufbau seiner Kollektion erhielt.

5.5. SPIELER UND IHRE FAMILIEN

In den Archiven des Leipziger Völkerkundemuseums finden sich, genauso wenig wie in den in Leipzig erhaltenen Archivmaterialien der OAG selbst, keine Hinweise auf die Provenienz der Larven innerhalb Japans. Dabei ist die Klärung dieser Frage von größter Bedeutung, da ganz offenbar viele Larven von guter bis sehr guter Qualität sind, zahlreiche dieser Werke namhaften Schnitzern des 13. bis 19. Jahrhunderts zugeschrieben werden, und die ältesten Larven damit bis in die Entstehungsperiode des Nō und Kyōgen zurückreichen. Ein Vergleich mit anderen, der Prüfung zugänglichen, Larven in namhaften Sammlungen, ergibt einen vergleichbaren Rang der Leipziger Sammlung mit Hauptsammlungen der alten Spielerfamilien Kanze, Hōshō und Umewaka sowie der ehemaligen Kongō-Sammlung (heute Mitsui-Museum) und der im Nationalmuseum Tōkyō.

In Japan ist bekannt, dass die anderen zwei Schulen, die Kita und die Konparu, einen großen Teil ihrer Spielerhaushalte verloren, vor allem die Köpfe, die Iemoto, und damit auch den überwiegenden Teil der Larvensammlungen. Ebenso unklar erschienen bisher der Verbleib der Larvensammlungen am Kaiserhof in Kyōto und die der bis 1867 herrschenden Shōgun-Familie der Tokugawa.

Zwar zog sich die Familie nach Gefechten mit den kaiserlichen Truppen aus Edo nach Nagoya zurück, wo ein größerer Teil der Sammlungen noch erhalten sein soll, doch sind, bei genauerer Prüfungen dieser Sammlung anhand des Museumskataloges, eine eher ländliche und volkstümliche Prägung der Larven festzustellen. Was dafür zu sprechen scheint, dass diese Objekte aus der Region Nagoya selbst stammen.⁴⁸⁹

Die am *Negoro-ji* in Wakayama befindliche Sammlung der Kishu-Tokugawa stellt auch eine regionale Sammlung dar, wenngleich einige berühmte Schnitzer dort vertreten sind. Allerdings keine der *komen*, was in Nagoya etwas anders ist.

Das Herstellen einer Relation zwischen diesen Sammlungen und den OAG-Larven ist möglich, wobei sich offenbar in der OAG-Sammlung der bessere Teil der Tokugawa-Sammlung aus Edo versammelt hat, wohingegen andere Teile der, einst wohl auch um die 200 Larven umfassenden, Sammlung auf andere Sammlungen aufgeteilt worden sein

⁴⁸⁹ Unweit von Kyōto und Ōsaka gelegen und damit ebenfalls schon früh von Sarugaku geprägt, früher jedenfalls als Edo selbst.

müssen. So möglicherweise auf die des Sano-Kunstmuseums und die von Gierke, als nur zwei Beispielen für unmittelbar der OAG oder dem Monbushō und den entstehenden japanischen Museen nahestehende Kontexte. Weitere liessen sich mit intensiverer Forschung vor Ort in der nahen Zukunft wohl identifizieren.

Drei Hauptschulen des Nō (Kongō, Hōshō und Konparu) und eine Hauptschule des Kyōgen (Sagi), die heute allerdings ausgestorben ist, werden in den OAG- und Umlauff-Sammlungen durch Inschriften benannt.

5.5.2. LARVEN DER KITA-SCHULE

5.5.2.a) Kita Shichitayū Hisayoshi (Konō)

Besonders häufig ist die Kita-Schule vertreten. Neun Larven der OAG-Sammlung tragen Goldlack-Inschriften von Kita Hisayoshi (1742-1829), dem 9. Spieler der Kita-Schule und Autor der Larvenschnitzerhistorien *Kamen-fu* 仮面譜 und *Menmekiki-sho* 面目利書, Hauptquellen des Werks von Friedrich Perzynski. Konō ist mit Zuschreibungen an die alten Schnitzer Nichiyū (Himi) (OAs02549), Shakuzuru (OAs02508, OAs02532), Tatsuemon (OAs02530) und Tokuwaka (OAs02526), sowie die des 16./17. Jahrhunderts Iseki Kawachi (OAs02542) und seines Schülers Ōmiya Yamato (OAs02547, OAs02518 und OAs02538) vertreten. Einer Deme Tōhaku zugeschriebenen Larve ist ein ausführliches Beglaubigungsschreiben des Kita Hisayoshi beigelegt. So sind zehn von 59 Larven der OAG-Sammlung direkt von Konō beglaubigt worden. Da die Schrift auf diesem Schreiben mit der fast aller anderen Etiketten übereinstimmt, hat er wohl alle OAG/Tokugawa-Larven bestimmt.

In dieser Auswahl, der zehn Larven mit ausdrücklicher Beglaubigung durch Konō, sind als Vorlagen bereits drei Larven der Schulen Konparu ⁴⁹⁰ und eine der Kongō-Schule ⁴⁹¹ benannt. Schule (*ryū*) kann hier wohl mit Familienoberhaupt (*iemoto*) gleichgesetzt werden. Die Aufschriften enthalten nur den Hauptnamen, also *Kongō* oder *Konparu*, ohne besondere Angabe eines Spielernamens.

Die dritte Larve Yamatos mit Konōs Zuschreibung hat keine Papieretikette mehr. Die auf ihrer Rückseite ist falsch, die richtige fand sich bisher nicht an. Diese Larve mag, wie die anderen beiden Yamato-Larven, eine Kopie älterer Konparu-Larven sein.

⁴⁹⁰ *Shakumi* (OAs02518) von Ōmiya Yamato; *Ko-omote* (OAs02542) von Iseki Kawachi; *Sankō-jō* (OAs02542) von Ōmiya Yamato.

⁴⁹¹ *Fudō* von Tōhaku (OAs02515)

Die fünf anderen Larven mit Goldlack-Inschrift von Konō sind alten Schnitzern zugeordnet, können so als *komen* oder *honmen* gelten. Sie haben nach Auffassung von Konō keine Vorbilder deren Kopien (*utsushi*) sie wären. Wie bei Perzynski breiter erläutert, gelten die alten Larven als urtümliche Werke. In diesem Fall liegen u.a. mit Dämonenlarven des Shakuzuru, einer alten Frau des Nichiyū (Himi), einem jungen Mann von Tatsuemon und einem Krieger des Tokuwaka jene Larventypen vor, für die in Konōs Zeit diese Larvenschnitzer berühmt waren. Ob es sich um authentische Werke dieser Schnitzer handelt, muss offen bleiben. Möglich erscheint es, angesichts der vorliegenden Vergleichslarven der japanischen Sammlungen und der großen Seltenheit derart von Konō mit Inschriften versehener Stücke. Zu diesen fünf von Konō direkt beglaubigten *komen* sind noch zwei weitere Larven aus der OAG-Sammlung als solche zu qualifizieren, in die Konō sich nicht mit Goldlack-Inschrift oder eine anderen vorerst mit großer Sicherheit als seine Schrift erkennbarer Inschrift verewigt hat: die *Ko-omote Samidare-Tsuki* von Tatsuemon und eine *Yase-otoko*-Larve von Nichiyū (Himi).

Aus der vorliegenden japanischen Larvenliteratur sind nur zwei Larven bekannt, in der Sammlung des Sano-Kunstmuseums in Mishima, Präfektur Shizuoka,⁴⁹² die eine vergleichbare Inschrift in Goldlack von Kita Hisayoshi tragen. Es handelt sich um die Greisinnen-Larve *Rōjo* (Sano-8), die als Werk der mittleren Edo-Zeit vom Katalogautor Tanabe Saburōsuke eingestuft wird und bei der die bekannte Inschrift *Kita Shichitayū Konō* (mit Schriftsiegel) zu finden ist. Ein Rückseitenphoto fehlt im Katalog.

Eine weitere Larve, die des alten *Ko-ushi-jō* (Sano-33) weist die gleiche Inschrift des Kita Hisayoshi auf, diesmal ist ein Rückseitenphoto abgebildet. Die Goldlack-Inschrift wirkt dicker als bei den 9 Leipziger Larven, die alle in sehr ähnlicher Weise beschriftet wurden. Diese Greisenlarve scheint eine Kopie der Leipziger Larve des *Ko-ushi-jō* zu sein, die in Leipzig mit einem Schriftsiegel Kita Shichitayū Chōnōs versehen ist. Als Schnitzer scheint Deme Tōhaku in Frage zu kommen, da sich sein Brandstempel hier findet und auch die Rückseitenbearbeitung mit dunkler Tönung und groben Meißelspuren an Tōhaku erinnert, Tanabe bestätigt diese Zuschreibung.

Die Larve einer alten Frau *Rōjo* (#8) mit Inschrift von Konō trägt keine Schnitzermarke. Möglicherweise hat Konō selbst diese Larve geschnitzt, er war wie der Nō-Spieler

492 Auf seiner Internetpräsenz (www.sanobi.or.jp) zeigt das Museum stolz einige seiner Nō-Larven, darunter zwei des Iseki Kawachi, eine Frauenlarve *Ko-omote* und die Larve eines jungen Mannes *Kantan-otoko*, möglicherweise *utsushi* der Leipziger Larven des Tatsuemon. Gezeigt wird auch eine *Shōjō*-Larve von Deme Kogenkyū Mitsunaga, wie sie in der Leipziger Sammlung ähnlich vorhanden ist (allerdings als Teil der Umlauf-Sammlung). Das Museum in Mishima wurde 1966 von Sano Ryūichi (1889-1977) gegründet, einem in Mishima geborenem Unternehmer, der an der heutigen Industrieuniversität Tōkyō *Tōkyō-kogyō-daigaku* studierte, an der Gottfried Wagener bis zu seinem Tod lehrte, die er auch mit begründete. Möglicherweise ist Ryūichi direkt oder entfernter mit Sano Tsunetami verwandt. Die hier vorgestellten drei Larven des Sano-Kunstmuseums könnten weitere Kopien nach Werken der Konparu-Familie sein. Die Sammlung des Sano-Kunstmuseums ist in keiner Weise mit der Leipziger zu vergleichen. Die drei genannten Larven in Mishima sind im Grunde die wertvollsten und ältesten.

Kanze Motoakira, der in der Meiwa-Periode auf Grundlage einer Relektüre der Seami-Schriften eine konservative Reform des Nō versuchte, ein Schüler des Deme Yūsui Yasuhisa (-1766).

In Konōs Schriften und seiner Arbeit als Larvengutachter kommt ein methodisch reformatorischer Zug zur Geltung, da Konō sich um eine annähernd wissenschaftliche Aufarbeitung der Larven-Empirie bemüht. Falls die *Rōjo* von Konō selbst geschnitzt wurde, kann sie als *utsushi* der Leipziger Larve *Rōjo* von Nichiyū (Himi) angesehen werden.

Perzynski hat Konō als Larvenforscher gelesen und seine Darstellung als recht glaubwürdig angesehen. Die hier vorliegenden zehn Leipziger Larven mit Inschriften des Konō kannte er nachweislich nicht, seine Sicht auf die japanischen Larven hätte die Beschäftigung mit der Leipziger Sammlung mit großer Sicherheit entscheidend verändert.

Inwieweit Konōs Aussagen in seinen Schriften zu vertrauen ist, muss in der Forschung der näheren Zukunft geklärt werden. Während japanische Forscher Konōs Aussage eher in Frage stellen, können sie gleichzeitig wenig Argumente gegen seine Darstellungen anbieten und haben sich mit den in Leipzig durch d. V. wieder entdeckten Larven kaum beschäftigt.

Die Rezeption Konōs im Spiegel des Larvenbuches von Perzynski findet erst seit kurzer Zeit statt. In der nur leicht kommentierten Übersetzung der Hōsei-Universität sind keine Korrekturen der Aussagen Perzynskis zu entdecken.

Wie die japanischen Forscher aufgrund ihrer eigenen Feldforschungen zu den Larven, basierend auf den angelegten Datenbanken, zu dessen Aussagen stehen, kann vorerst nicht nachvollzogen werden. Ihre Zweifel sind bislang nicht schriftlich artikuliert.

5.5.2.b) *Kita Shichitayū Chōnō*

Die Kita-ryū wurde als fünfte Schule erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts begründet. Der junge Shichitayū (1586-1653) wurde schon als Kind von Hideyoshi gefördert und genoß später die der Gunst der Tokugawa-Shōgune. Die dem Ko-ushi zugeschriebene Greisen-Larve *Kojō* (OAs02539) weist, neben einer roten Lackinschrift, ein Schriftsiegel in Goldlack auf, das mit einiger Sicherheit Chōnō zuzuordnen ist.

Eine Larve mit vergleichbarem Schriftsiegel befindet sich im *Negoro-ji* in Wakayama in der Sammlung der Kishū-Tokugawa (159 Larven). Es handelt sich um die Larve einer

jungen *Frau Magojirō* (Negoro-ji 102), die das Schriftsiegel Chōnōs trägt,⁴⁹³ neben der Inschrift des Deme Kogenkyū Mitsunaga (-1672), wie sie auf den Beglaubigungen der beiden Shakuzuru-Larven in Leipzig und auf Larven in Stuttgart und Essen vorzufinden ist.

Die *Magojirō*-Larve des Spielers Kongō Magojirō (- 1564) ist besonders berühmt und befindet sich als ehemalige Kongō-Larve seit 1925 im Besitz der Familie Mitsui.

Da Shichitayū zuerst von der Kongō-Schule in Kyōto adoptiert wurde, bevor er sich mit einer eigenen Schule selbständig machte – ermuntert durch das Shōgunat, das in Edo dringend Nō-Spieler brauchte, wozu die etablierten alten Schulen in Kyōto, Nara und Kanazawa kaum bereit waren – verwundert die Nachbildung der Kongō-Larve *Magojirō* nicht.

Eine weitere Variation aus der Hand Chōnōs befindet sich in der *Eisei-bunkō* in Tōkyō. Ein privates Museum, das auf die Daimyō-Familie der Hosokawa zurückgeht.⁴⁹⁴ Das Hauptschloss Hideyoshis war, wie der Sitz der Hosokawa, auf Shikoku, wurde in den Auseinandersetzungen um seine Nachfolge aber zerstört. Als wichtiger Ort von Nō-Aufführungen ging Shikoku wie Kyōto und Wakayama in die Geschichte ein. Die Larve der *Eisei-bunkō* soll eine Goldlack-Inschrift mit dem Namen Chōnōs und seinem Siegel tragen, allerdings liegt kein Photo der Rückseite vor.

5.5.2.c) *Kita Shichitayū Chōken*

Der Sohn von Konō, Kita Shichitayū Chōken, wird auf der Papieretikette der Krieger-Larve *Heita* (OAs02525, OAG) erwähnt. Die Larve selbst ist einer der vielen innerhalb der OAG-Sammlung aus der Hand von Kodama Ōmi. Auf der Papieretikette steht sinngemäß: *Chōkens Favorit*. Es folgt eine Preisangabe, etwa 2 *En*.⁴⁹⁵

5.5.2.d) *Larven der Kita-Schule – Zusammenfassung*

Zwölf der 59 Larven aus dem OAG-Besitz haben einen direkten Bezug zur Kita-Familie. Drei Oberhäupter über fast zwei Jahrhunderte sind hier benannt, so dass ein Bezug eines

493 Im Anhang des Kataloges (Tanabe 2002) irritiert die falsche Lesung der Inschrift. Das Siegel des Chōnō wird nicht erkannt, nur ein Siegel erwähnt. Anstatt Kogenkyū Mitsunaga wird ein Deme Manei bestimmt. Da der renommierte Tanabe Saburōsuke den Band herausgab, die Einleitung schrieb und der Larvenschnittzer und -restaurator Miichi Yasuo an der Bestimmung der Larven beteiligt war, in diesem Band auch über die Anwendung der, bei Arbeiten in Boston erlernten, reversiblen Restaurierung schreibt, fehlt für diese Auslassung jede Erklärung.

494 Der Großvater des heutigen Familienoberhauptes wandelte das frühere Familienanwesen, das als eines der letzten alten Daimyō-Häuser auf einem Berg über der Innenstadt von Tōkyō liegt, zu Füßen auch ein öffentlicher Park, der auf den Garten des Anwesens zurückgeht, in eine Stiftung und ein Museum um. Neben Schwertern und alten Büchern ist eine bedeutende Larvensammlung vorhanden, der letzte, umfangreiche Katalog ist leider vergriffen. Berühmt ist die Sammlung für die, einem Mönch Hannya-bō zugeschriebene, Dämonenlarve *Hannya* aus dem 16. Jahrhundert. *Hannya*-Larven sind bereits von Shakuzuru vorhanden, wie die Abbildungen bei Perzynski und eine dem Shakuzuru zugeschriebene *Hannya*-Larve in Leipzig belegen. Hannya-bō mag der Schöpfer der roten *Hannya* sein, wie sie als *utsushi* von Kodama Ōmi auch in der Sammlung vorliegt.

495 Der aktuelle Gegenwert kann vorerst nicht benannt werden, auch nicht, ob diese Zahl ein Hinweis auf den Abkauf von Ōmi oder von den Kita ist.

Teils der Larven zum Umfeld der Kita-Familie als sehr wahrscheinlich gelten kann. Wie Perzynski aber auch Tanabe berichten, hat man einen großen Teil der alten Larven der Kita-Familien, der Konparu, der Tokugawa und der Sagi in der Meiji-Zeit und danach aus den Augen verloren. Möglicherweise war der in Leipzig befindliche Teil schon in der mittleren Edo-Zeit auf die Tokugawa-Familie übergegangen, die eine der wichtigsten Mäzene besonders der Kita-Ryū war.

5.5.3. LARVEN DER KONPARU-SCHULE

5.5.3.a) Takeda Konparu Ujiteru (Ujiaki)

Die Larve einer jungen Frau (OAs02544), angegeben auf einer Inschrift auf Papieretikette mit *Ko-omote Samidare*, *Junge Frau Sommerregen*, geschnitzt von Tatsuemon, kann als eine der schönsten Larven der Sammlung gelten. In den Holzkörper eingeritzt ist die Inschrift *Takeda Konparu Ujiteru (Ujiaki)* gefolgt von einem Schriftsiegel.

Die Bestimmung dieser Larve gab längere Zeit Rätsel auf. Über ihre Zuschreibung herrscht noch keine Einigkeit. Weil von einer *Ko-omote Samidare* in der Literatur nirgendwo die Rede zu sein scheint, vielmehr von den drei Favoriten Hideyoshis, den *Ko-omote* Larven *Yuki* (Schnee), *Tsuki* (Mond) und *Hana* (Blüte), die von Tatsuemon stammen sollen, scheint die Existenz der Larve zu irritieren. Nach Überlieferungen der frühen Edo-Zeit hat Hideyoshi drei *Ko-omote*-Larven des Tatsuemon benannt, die einander ähnlich waren, doch im Ausdruck unterschiedlich genug, sie begrifflich zu differenzieren, und sie an die Familien Kongō (*Hana*), Konparu (*Yuki*) und die Tokugawa (*Tsuki*) verschenkt.

Die Larve der Kongō Hana ist heute im Mitsui-Museum Tōkyō, die der Konparu *Yuki* gehört nun den Kongō in Kyōto, der Ankauf scheint gleich durch den ersten Kongō Iwao erfolgt zu sein. Beide Larven sind sich nur relativ ähnlich, bedeutsam erscheint die unterschiedliche Art der Beschriftung der Rückseiten.⁴⁹⁶

Die *Tsuki*-Larve der Tokugawa gilt seit der Meiji-Restauration als verschollen. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist die Leipziger *Ko-omote Samidare* die verlorene *Ko-omote Tsuki*. Es konnte geklärt werden, das *Samidare*, Sommerregen, eine lyrische Metapher ist für den 6. Monat (Juli / August), auch als *Samidare-Tsuki* bekannt. Womöglich war jedem gebildeten Japaner zur Zeit des Shōguns und der von Konō dieser Zu-

496 Während bei der heute in Tōkyō befindlichen *Ko-omote Hana* in relativ einfacher Goldlack-Inschrift Name und Auszeichnung der Larve durch Hideyoshi als eine der drei besten eingetragen sind, ist auf der Rückseite der heute in Kyōto befindlichen Larve nur ein Hinweis auf die Konparu-Familie zu finden.

sammenhang so geläufig, dass nicht zusätzlich *Tsuki* eingetragen wurde. Die anderen beiden *Ko-omote*-Larven tragen auch nicht die selbe Art der Inschrift.⁴⁹⁷

Die in *Komen no bi* abgebildete, der Leipziger Larve sehr ähnliche, *Ko-omote* weist die gleiche Besitzerangabe auf, *Hata (Hada) Konparu Ujiteru (Ujiaki)*, aber keine Zuschreibung an Tatsuemon.⁴⁹⁸

Da die Leipziger Larve *Ko-omote Samidare-Tsuki* in der OAG/Tokugawa-Sammlung von namhaften Schnitzern wie Kawachi, Ōmi und Yasuhisa kopiert wurde, weitere *utsushi* in anderen Sammlungen zu finden sind, muss von einem besonderen Rang ausgegangen werden. Den strahlt sie in ihrer stillen, schlichten Schönheit auch aus.

Konparu Ujiteru ist ein Urenkel des Seami-Schwiegersohnes Takeda Konparu Ujinobu, auch Zenchiku⁴⁹⁹ genannt. Ujiteru lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁵⁰⁰

5.5.3.b) Kopien alter Konparu-Larven

Die beiden Frauenlarven (*Zō-onna* OAs02519; *Rōjo* OAs02548) von Umeoka Jirōbei, einem Schüler von Kodama Ōmi, der sich in Nara niederließ, wo die Konparu-Familie lange ihren Hauptsitz besaß, werden als Kopien nach Konparu-Larven bezeichnet.

Eine ältere *Zō*-Larve ist in der OAG-Sammlung nicht vorhanden, in der Umlauff-Sammlung ist jedoch eine alt wirkende *Zō-onna* (OAs01917), die von geheimnisvoller Anmut ist, bis auf eine alte Kerbe fehlt auf der Rückseite jeder Hinweis auf den Schnitzer.

Die Larve *Rōjo* von Umeoka stellt mit großer Sicherheit eine Kopie der Nichiyū (Himi) zugeschriebenen Larve dar, die von Kita Hisayoshi beglaubigt wurde.⁵⁰¹

Zwei Larven des Ōmiya Yamato, die Larve einer Frau mittleren Alters *Shakumi* (OAs02518) und eine Greisenlarve *Sankō-jo* (OAs02538), sind, nach Aufschriften auf beigefügten Papieretiketten, ebenfalls Kopien nach Larven im Besitz der Konparu. Alte Larven dieser Typen sind in der Leipziger Sammlung nicht zu finden aber eine *Shakumi* von

497 Hideyoshi hatte, trotz aller Nō-Begeisterung und Macht, die er sich erkämpfte, kaum das Recht, die ihm 1593 von den alten Nō-Familien gezeigten, von ihm bewunderten und mit Beinamen versehenen drei Frauenlarven in seinen Besitz zu übernehmen, eigenhändig oder im Auftrag beschriften zu lassen. Die orale Tradierung dieses Geschehens, der Auswahl und Zuordnung, seine Bestimmung der drei als Objekte fasslichen und vorgestellten Larven, scheint plausibel.

498 Als Quelle wird nur *Privatbesitz, Tōkyō* angegeben.

499 Zenchiku bewahrte nicht nur das Erbe des Seami in der Zeit nach seiner Verbannung, sondern war als Ästhet des Nō ähnlich aktiv wie Seami. Dazu schrieb er viele Nō-Stücke, unter anderem das heute oft missverständliche Nō *Tanikō*. Das erzählt von der Reise einer Gruppe Bergasketen, einem rituellen Tod und anschließender Wiederbelebung. Durch verkürzte Übersetzungen wurde es in der Neuzeit als grausamer Brauch gedeutet, nicht als das Initiationsritual *In Steine kleiden*.

500 Von Miyamoto wird vermutet, dass die Larve ein Werk des Schnitzers Hōrai sein könnte, der etwa zur Zeit von Ujiteru gelebt haben soll. Hōrai ist ein Schüler von Fukurai, von dem eine Kyōgen-Larve *Buaku* (OAs01944) in der Umlauff-Sammlung vorhanden ist.

501 Ob diese Larve noch im Besitz der Konparu war, dennoch von Konō beglaubigt wurde, oder schon den Tokugawa gehörte, in deren Auftrag Umeoka sie dann kopierte, kann noch nicht abschliessend geklärt werden. Aber im Kontext der Sammlung ist Umeokas Kopieren der *Rōjo* der Tokugawa sehr wahrscheinlich.

Kodama Ōmi (OAs02517). In der Sammlung des Sano-Kunstmuseums ist eine *Shakumi*-Larve von Deme Yūkan Mitsuyasu (Sano 5), Perzynski bildet im ersten Band seines *Maskenbuches* eine *Shakumi* des Yūkan (Tafel 84) ab, mit dem Hinweis auf ihre Existenz in einer nicht näher benannten Privatsammlung. Möglicherweise handelt es sich um die *Shakumi* des Sano-Kunstmuseums. Eine Tatsuemon zugeschriebene *Shakumi*-Larve wird auf den Bildtafeln zum Larvenartikel von Fukuchi in *Kokka* (1892) vorgestellt, damals noch als im Besitz der Kongō-Familie angegeben, heute ist sie wie andere Kongō-Larven im Besitz des Mitsui-Museums (Mitsui 45).

Die Larve einer jungen Frau *Ko-omote* von Iseki Kawachi (OAs02542) ist wohl eine Nachbildung der in der Leipziger Sammlung befindlichen *Ko-omote Samidare*, die Tatsuemon zugeschrieben wird. Ein weitere *Ko-omote* von Kawachi ist in der Sano-Sammlung zu finden (Katalognummer 1). In der Leipziger Sammlung ist eine *Ko-omote* von Kodama Ōmi (OAs02543), ohne Angabe der Vorlage, eine besser erhaltene und recht ähnliche Larve ist Teil der Sammlung im Museum Folkwang Essen (P58).

Die nicht mit einer Schnitzermarke versehene Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* (OAs02511) ist nach Aufschrift auf der Papieretikette ebenfalls eine Kopie nach einer Konparu-Larve. Dieser Larventyp ist in Variationen in der Leipziger Sammlung häufig vertreten, darunter von den Schnitzern Kawachi (OAs02512), Deme Genkyū (OAs02509), Wakasa no kami (OAs02510) und Kodama Ōmi (OAs02529).

Ohne Marke, aber älter wirkend, ist die Larve *Chūjō* (OAs01924), wohl eine *utsushi* nach Konparu.

5.5.4. KONGŌ-SCHULE

Die in Kyōto ansässige Kongō-Schule wird bei drei Larven auf Inschriften erwähnt. Die Geister-Larve *Chigusa Ayakashi* (OAs02503) von unbekannter Hand ist eine Variante nach der Chigusa zugeschriebenen *Ayakashi*-Larve, früher im Besitz der Kongō, heute im Mitsui-Museum. Chigusa ist ein Schnitzer der Seami-Zeit gewesen, eine auf 1413 datierte Beshimi-Larve des Chigusa ⁵⁰² befindet sich als Stiftung am Zuhiko-Schrein 豆比古神社

502 Diese Larve soll die Inschrift tragen Chigusaemon tayū-saku 千草佐衛門大夫作. Tanabe deutet, wie zuvor schon Nakamura, diesen Chigusaemon als den Chigusa Seami. Die Benennung als Tayū deutet darauf hin, dass Chigusa ebenso wie Shakuzuru und eben Seami selbst Sarugaku-Spieler war. Der Beshimi ist auf Ōei 応永 20 (1413) datiert.

in Nara (Sano Bijutsukan: 52).⁵⁰³ Eine weitere Variante des *Ayakashi* von Chigusa vom Schnitzer Deme Genkyū (OAs01928) ist in der Umlauff-Sammlung.

Die Dämonenlarve *Fudō* (OAs02515) ist laut beiliegendem Schreiben von Kita Hisayoshi ein Werk Deme Tōhakus, der heutigen Mitsui-Larve (ehemals Kongō) nachempfunden.⁵⁰⁴

Die Larve eines Kriegers in mittleren Jahren *Heita* (OAs02524) von unbekannter Hand, aufgrund der dunklen Rückseite und gröberen Meißels Spuren wohl von Deme Tōhaku, wird als Kopie einer vom alten Schnitzer Tokuwaka gefertigten Kongō-Larve bezeichnet. Eine Tokuwaka zugeschriebene alte *Heita*-Larve (OAs02526) mit Zuschreibung in Goldlack von Kita Hisayoshi ist Teil der OAG-Sammlung. In der Umlauff-Sammlung findet sich eine *Heita*-Larve des Deme Yūkan (OAs01927), eine *Heita*-Larve von Kodama Ōmi (OAs02525), mit der Angabe auf Papieretikette [Kita] *Chōkens Favorit* ist in der OAG-Sammlung vorzufinden. Im Mitsui-Museum ist aus der Kongō-Sammlung nur eine Yasha zugeschriebene *Heita*-Larve vorhanden, die von Deme Genkyū und Mitsushige beglaubigt wurde.

5.5.5. HŌSHŌ-SCHULE

Die in Kanazawa beheimatete Hōshō-Schule, die auf einen Bruder Kan'amis zurückgehen soll, wird bei drei Leipziger Larven auf Papieretiketten in Inschriften thematisiert. Zum einen bei der Larve eines jungen Kriegers *Chūjō* (OAs02509), dessen Typ, wie schon bei den Konparu-Larven nachempfundenen Larven bemerkt, in den Sammlungen recht häufig ist.

Auch die Dämonenlarve *Saru-Tobide* (OAs02557) von Kodama Ōmi soll die Kopie einer Hōshō-Larve sein.

Die Larve einer jungen Frau *Zō-onna* von Ōmiya Yamato (OAs02547) ist mit einer Inschrift von Kita Hisayoshi in Goldlack versehen, die sie als *hōshō-gata* 宝生形, dem Modell der Hōshō entsprechend, bezeichnet.

⁵⁰³ Dieser Zuhiko-Schrein ist auch für seinen Okina-Tanz bekannt, der am 8. Oktober jeden Jahres stattfindet. Die Hauptgottheit des Schreins ist Kasuga, wie am Hauptschein Kasuga-jinja der Fujiwara in Nara. Für die späte Edo-Zeit ist noch die Existenz eines Tempels auf dem Gelände des heutigen Schreins belegt, was darauf hindeutet, dass dieser Tempelschrein während der *Shinbutsu-bunri* gewaltsam aufgelöst wurde. Die Okina-Tänze am Zuhiko-Schrein wurden erst 2000 als bedeutende Quellen des Sarugaku no Nō zum unersetzlichen Volkskulturschatz *jūyō-mukei-minzoku-bunka-sai* erklärt. Dieser Schutz durch das Monbushō fand seine Begründung wohl auch in den Studien zum *Okina-Sarugaku* von Amano Fumio (Amano 1995).

⁵⁰⁴ Eine, von Kodama Ōmi geschnitzte und mit Brandstempel versehene, *Fudō*-Larve des *Negoroji* in Wakayama wird auf dem Titel des Kataloges und im vorderen Teil mit großformatigen Farbphotos präsentiert. Dabei handelt es sich um eine der Larve Tōhakus vergleichbare *utsushi* nach der *Fudō*-Larve der Kongō.

6. VERGLEICH-SAMMLUNGEN IN JAPAN, EUROPA UND DEN USA

6.1. SELBST UNTERSUCHTE SAMMLUNGEN IN DEUTSCHLAND

Zu den vom Verfasser selbst untersuchten deutschen Sammlungen japanischer Larven sind auch die acht Larven des Grassi Museum für Angewandte Kunst zu rechnen (Grigull 2010a).⁵⁰⁵ Als zweite maßgebliche Sammlung sind die 29 Larven des Museums Folkwang in Essen zu nennen (Grigull 2010b).⁵⁰⁶ Das Ethnologische Museum Berlin besitzt eine nicht gezeigte und vielleicht sogar nie gezeigte und auch nicht publizierte Sammlung japanischer Larven, die etwas mehr als 40 Larven umfasst, also größer als die in Essen ist.⁵⁰⁷

Das heutige Museum für Asiatische Kunst der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, das mit dem ebenfalls zur Stiftung gehörenden Ethnologischen Museum im selben maroden Gebäude sitzt, und vormals Museum für Ostasiatische Kunst Berlin hieß, besaß noch bis Ende des Zweiten Weltkrieges eine rund 240 Larven umfassende Sammlung.⁵⁰⁸ Heute besitzt das Museum kaum zehn Larven, darunter zwei, drei Larven namhafter Schnitzer, einige waren in den letzten Jahren in verschiedenen Besetzungen auch ausgestellt.⁵⁰⁹

505 Die Larven dürften alle aus dem 19. Jahrhundert stammen und wurden 1911 als Doubletten an das damalige Museum für Kunsthandwerk vom neuen Berliner Museum für Ostasiatische Kunst verkauft. Diese acht Nō-Larven tragen alle keine Schnitzerinschriften, nur bei einer ist im Larvenbeutel eine Datierung auf 1854 angegeben. Die Larven sind seit Ende Januar 2010 alle, im Rahmen des neuen Ostasien-Teils der Dauerausstellung, zu sehen, wohl das erste Mal in der Geschichte des Hauses. Im Ausstellungskatalog sind sie umfangreich dokumentiert. Eigens für die Ausstellung wurden sie 2008 von Jule Eckhart vor allem konserviert. Eckhart schrieb über die Konservierung der Larven bereits eine umfangreiche Seminararbeit, die auch in der Restauratoren-Zeitschrift ZKK im Jahrgang 2006 mit umfangreichen Bildmaterial abgedruckt wurde (ZKK 2006).

506 Sie waren von Ende März bis Juli 2010 in einer Sonderausstellung im neuen Haus erstmals in einer größerer Auswahl öffentlich zu sehen und wurden im Rahmen eines Kataloges auch publiziert. Diese Sammlung besteht gut zur Hälfte aus Larven des Nō und des Kyōgen, darunter sind auch Larven von Schnitzern aus der Momoyama-Zeit und davor. Unter den bekannten deutschen Sammlungen nimmt diese definitiv eine Sonderrolle ein. In Aufbau, Umfang und Qualität bleibt sie ininigem Abstand zur Leipziger Sammlung im Völkerkundemuseum.

507 Die Sammlung wurde 2006 eingehend untersucht. Einige seltene Stücke sind dabei, aber die Sammlung wirkt nicht konsistent. Sie geht im Wesentlichen auf eine Erwerbung des von 1877 bis 1883 in Japan wirkenden Arzt Gierke zurück, der OAG-Mitglied war und in seinen Verhandlungen mit dem Berliner Haus auch Bezug auf die OAG-Schenkung nahm. Das mag für den damaligen Direktor Bastian ausschlaggebend gewesen sein, die Sammlung anzukaufen, vielleicht hat auch F. W. K. Müller als zuständiger Fachkustos sich dafür ausgesprochen. Gierke behauptet in einem seiner Schreiben, seine Sammlung würde die der OAG sogar übertreffen. Eine taktische Behauptung, denn durch die jetzt am Haus befindlichen Objekte kann sie nicht belegt werden. Perzynski hat diese Larven definitiv nicht beschrieben, obwohl er sie wohl ohne Probleme hätte untersuchen können, über seine Kontakt zu Kümmel oder Müller. Die Larven waren, ebenso wie die Mehrzahl der Larven am Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin, Teil der „Beutekunst“. Während gut 90 Larven des Museums für Ostasiatische Kunst noch in der Eremitage lagern, wurden die Larven des Ethnologischen Museums, von dem sich das für Ostasiatische Kunst erst 1907 abgespalten hatte, 1977 zuerst nach Leipzig, 1992 dann von Leipzig nach Berlin zurückgegeben, neben vielen anderen Objekten. Die Rückgabe 1977 mag durch eine vorbereitete, 1981 in Leningrad abgehaltene Ausstellung *Masken und Mimen* mit japanischen Larven aus Leipzig mit motiviert worden sein.

508 Die wurde zwischen 1907 und 1909 von Ernst Grosse und Otto Kümmel in Japan aus dem Nachlass des Kunsthändlers Hayashi Tadamasa angekauft, den, der Leiter der Berliner Museen, Wilhelm Bode 1900 zufällig in Paris am Rande der Weltausstellung traf. Die Berliner kauften also im Vergleich zu Leipzig und auch dem Nachbarmuseum in Berlin recht spät und sie kauften über den Mittelsmann Hayashi, der seine Sammlungen überwiegend aus dem vormaligen Besitz des Maeda-Fürsten in Toyama übernahm. Die Berliner Sammlung ist ein Opfer der Beutekunst, wie insgesamt zwischen 80 und 90 % der alten Sammlung des Hauses. Otto Kümmel, 1933 bis 1945 Generaldirektor der Berliner Museen, eine neuer Bode gewissermaßen, war eng mit den nationalsozialistischen Herrschern verbunden, wenn vielleicht auch eher aus Karriere- und strategischen, denn aus politischen Gründen, das wird der sowjetischen Regierung nicht entgangen sein.

509 Gut 90 Larven sind noch in St. Petersburg, ihre Rückgabe ungewiss. Mehr als die Hälfte der Sammlung muss also als verloren gelten, aber immerhin kann über den umfangreichen Verlust- und den knappen Bestandskatalog der Larven die Struktur der Sammlung rekonstruiert werden, die von Perzynski maßgeblich zum Kontrastieren der ihm aus der japanischen Literatur vor allem bekannten berühmten Larven in Japan herangezogen wurde. Allzu viele Worte verliert Perzynski über die Berliner Sammlung nicht, die vor allem von Nachschnitzungen jüngster Zeit, von Shigeyoshi und Mitsumoto bestückt war, die für den Maeda-Fürsten wohl erst im 19. Jahrhundert tätig waren. Die Leipziger machten mit ihrem Ankauf der acht Larven 1911 jedenfalls ein gutes Geschäft, denn diese acht Larven im heutigen Museum für Kunsthandwerk ragen in Konsistenz und Qualität gegenüber dem heutigen Berliner Bestand heraus, zudem verfügen alle über die seltenen Larvenbeutel (*men-bukuro*).

Das ethnologische Linden-Museum in Stuttgart besitzt eine Sammlung von rund 20 Larven, die teilweise auf die Sammlungen von Erwin Bälz zurückgehen, die Sammlung ist an einigen Stellen schon publiziert worden, wurde 2006 durch d. V. untersucht. Sie enthält einige schöne Larven namhafter Schnitzer der Edo-Zeit, auch frühen, wirkt aber insgesamt etwas zerstreut.⁵¹⁰

Im Rietberg Museum Zürich sind, seit einer Schenkung 1989, 34 Nō-Larven Teil der Sammlungen. Alle wurden für eine Sonderausstellung 1993 photographiert und in einem Katalog publiziert.⁵¹¹ Dieser von Brigit Bernegger zusammengetragene Band war, bis 2010, die erste relevante deutschsprachige Larven-Publikation seit Perzynski.⁵¹²

Bernegger arbeitete bei der Bestimmung der Larven mit Nakamura Yasuo und dem Larvenrestaurator Miichi Yasuo zusammen.⁵¹³

Die Rietberg-Larven sind (fast alle) aus der mittleren bis späten Edo-Zeit. Kaum eine Larve ist namentlich gekennzeichnet. Dennoch setzte dieser Katalog einen neuen Standard, da er die aktuelle japanische Fachmeinung und einen gewissen Umfang der japanischen Literatur mit einbezog. Die Distinktion zwischen Larve und Maske fehlt leider.⁵¹⁴

Auf einige der bekannten Sammlungen von Larven, die schon untersucht und so publiziert wurden, aber aus Zeit und Kostengründen noch nicht v. V. selbst, wird hier hingewiesen, vor allem Nishino Haruo tat sich mit einigen Aufsätzen hervor.⁵¹⁵

Er weist auf eine, rund 40 Larven umfassende Sammlung, am Museum für Völkerkunde in Hamburg hin. Sie scheint in Struktur und Aufbau der des Berliner Völkerkundemuseums ähnlich, das trifft auch auf die des Übersee-Museums in Bremen zu.

In Heidelberg ist am Museum für Völkerkunde eine kleine Sammlung zu finden, ebenso in München am Völkerkundemuseum, zu beiden Sammlungen liegen d. V. Aufnah-

510 Bei den Untersuchungen im August 2006 kam es auch zu einer Begegnung mit den japanischen Larvenforschern Ōtani Setsuko und Miyamoto Keizō.

511 Die Sammlung geht auf Ernst Grosse zurück, der sie für sich aus dem Hayashi-Nachlass ankaufte, dem die grosser Berliner Sammlung am Museum für Ostasiatische Kunst entstammte. Später ging die Sammlung auf ein Ehepaar Reinhart über, das schenkte sie dem Museum Rietberg 1989.

512 Die beiden Katalogbeiträge für Essen und Leipzig d. V., erschienen 2010, sind seit Berneggers Band die ersten, in denen Larven detailliert besprochen werden. Publikationen von Zobel (1999-2004) wurden erwähnt. Sie sind aber kaum auf Nō-Larven bezogen, weder kunst- noch theaterwissenschaftlich, methodisch teilweise nicht haltbar, besonders was die Terminologie, im Sinne einer Diskretion zwischen Maske und Larve, angeht. Das trifft leider auch auf Bernegger zu.

513 Das bestätigte Bernegger bei einem Telefongespräch 2008. Im Frühjahr 2008 konnte d. V. Miichi in Japan treffen und die Leipziger Sammlung digital zeigen.

514 Bernegger ist wie Perzynski eher Kunsthistorikerin denn Theaterwissenschaftlerin, wenngleich, wie er, theateraffin. So organisierte sie zeitgleich zu Vorbereitung von Ausstellung und Katalog 1993/94 ein japanisches Festival in Zürich. Katalog und Ausstellung entstanden unter Zeitdruck, auf einer halben Stelle...

515 Die laufenden Forschungen zur systematischen Erfassung der Larven in Japan und außerhalb, von Ōtani Setsuko und Miyamoto Keizō, sind noch nicht publiziert. So kann nur auf mündliche Aussagen zurückgegriffen werden.

men vor. Darunter sind auch Larven aus der Momoyama-Zeit sind, ein Teil der Larven in München geht wohl auf den Erwerb des Siebold-Nachlasses zurück.⁵¹⁶

In Köln sind an den Museen für Völkerkunde und für Ostasiatische Kunst japanische Larven, wenn auch in geringem Umfang, hierzu liegen d. V. auch Aufnahmen vor.⁵¹⁷

6.2. NAMHAFTE SAMMLUNGEN IN EUROPA UND DEN USA

In Wien besitzen die Museen für Völkerkunde und Angewandte Kunst japanische Larven, wenn auch vornehmlich Larven der Sato-Kagura und nur eine geringe Zahl.

Groß sind die Sammlungen dagegen an den Museen Guimet in Paris, dem staatlichen Museum für Asiatische Kunst, am Pitt-Rivers-Museum in Oxford und am Bostoner *Museum of Fine Arts*, das vor allem von der Fenollosa-Sammlung profitiert. Im Völkerkundemuseum Leiden, im Stockholmer Völkerkundemuseum sind Larven, auch am *Seminar for Oriental and Asiatic Studies (SOAS)* in London, dem *British Museum*, und am *Opernmuseum Mailand* (Nishino 2008).

Auch in Prag, Budapest, Warschau, Krakau, St. Petersburg und Moskau, sowie andernorts in (Ost-) Europa, in Spanien und Portugal könnten noch zu entdeckende Larvensammlungen schlummern.⁵¹⁸

Ein Vergleich der Leipziger Sammlungen mit den bekannten Fakten der genannten Sammlungen bestätigt die Sonderstellung in Bezug auf Alter, Rang und Erwerbszeit.

Es gibt wenige umfangreichere Sammlungen außerhalb Japans, aber keine, die es an Provenienz mit ihr aufnehmen kann.⁵¹⁹

6.3. NAMHAFTE SAMMLUNGEN IN JAPAN

Der Bestand an Larven-Sammlungen in Japan ist, selbst für namhafte japanische Forscher kaum seriös zu überblicken und bleibt Forschungsgegenstand. In den letzten vier Jahrzehnten ist mindestens eine systematische Erfassung und Vernetzung der Sammlungen und der Erkenntnisse festzustellen, einhergehend mit der Publikation von zahlreichen Katalogen der wohl wichtigsten Sammlungen in Spielerfamilien, Museen in öffentlicher und privater Hand, sowie in übergreifender Form in Larvenforschungs-Monographien.

516 Es handelt sich um den Nachlass von Philipp Franz von Siebold, Vater von Alexander und Heinrich. Eine Untersuchung in München steht noch aus.

517 Die Photos weisen die Larven als mit den anderen deutschen Sammlungen in Berlin, Hamburg, Bremen und Leipzig vergleichbar aus, sind aber klein.

518 Dazu werden wohl die Forschungen von Miyamoto, Ōtani und Miichi Klarheit bringen, wenn sie einmal publiziert sein werden.

519 Bis zum Beweis des Gegenteils, durch neue Entdeckungen und eingehendere Untersuchungen im In- und Ausland, bleibt diese Hypothese gültig.

Trotz der Tatsache, dass die wichtigsten japanischen Sammlungen bereits durch Kataloge, Bücher und Zeitschriften vorgestellt zu sein scheinen, ist die systematische Erfassung der Larvensammlungen, nach einheitlichen Standards, unter Berücksichtigung der verifizierbaren historischen Fakten, als auch der durch mündliche Überlieferung festgehaltenen Zuschreibungen, noch mitten im Gange. Hier konnte nur auf den verfügbaren Teil der Informationen zurückgegriffen werden.

Die Arbeit versucht einen historiographischen Zugang, der, aufgrund gesammelter empirischer Basis und Erfahrung, über eine bloße Katalogisierung, wie sie die meisten der japanischen Forscher unternehmen, deutlich hinaus geht.

Die rund 54 Larven umfassende Sammlung der *Mitsui-bunko* / *Mitsui-Kunstmuseum* in Tōkyō, die ursprünglich der Kongō-Familie in Kyōto gehörte und somit exemplarisch eine Sammlung der fünf Familienoberhäupter des Nō vertritt, ist eine Schlüsselsammlung für die Bestimmungen in dieser Arbeit. Auch die Sumitomi-Sammlung in Kyōto, die ursprünglich aus Ōsaka stammt, von der auf dem Gelände der heutigen Universität Ōsaka, Toyonaka-Campus, tätigen Tezuka-Familie aus der Kita-Ryū, hat diesen Rang.

Während die Familien der Kita- und Konparu-Schulen ihre Larvensammlungen in der Meiji-Zeit und zum Teil bis nach dem Zweiten Weltkrieg verloren, so auch Tezuka, fiel ein Teil davon der sehr großen und wichtigen Sammlung der Tōkyō-Museen zu, die über 300 Larven besitzen, aber keine Quellen in der Meiji-Zeit angeben. Auch die Nationalmuseen in Kyōto und Nara besitzen Larven, aber weniger die des Nō.

An wichtigen Familiensammlungen sind die der Kanze-Haupt- und Nebenfamilien zu nennen, die der Umewaka, die erst in der Meiji-Zeit vom Tsure- zum Shite-Rollenfach aufstiegen, ohne die die Nō-Welt aber wohl schon in den ersten Nō-Jahren ausgestorben wäre, zumindest in Tōkyō, die Sammlungen der heutigen Kongō, die wohl auch aus Teilen der Sammlungen der Konparu zusammengekauft wurde, zumindest ist die berühmte Komote Yuki in Kyōto noch als Larve der Konparu gekennzeichnet.

Die Larven der Hōshō-Schule sind beim Oberhaupt der Schule in Tōkyō selbst, in den Sammlungen der Provinz Fukui und der Museen in Kanazawa. Große Sammlungen besitzen die Museen in Fukuoka, der *Negoroji* in Wakayama, neben dem Tokugawa-Museum in Nagoya die andere große Tokugawa-Sammlung in Japan.⁵²⁰

Größere Larvensammlungen sind im Besitz der beiden Schulen und des Schreins des *Kurokawa-Nō* (Tsuruoka / Tōhoku) sowie den Tempeln der Dainenbutsu-Sarugaku

⁵²⁰ Die Provenienz der Leipziger OAG-Sammlung kann zu einem guten Teil in der Hauptsammlung der Tokugawa vermutet werden. Die andere Hälfte oder ein Teil sind wohl die Sammlungen des Sano-Kunstmuseums in Shizuoka, das auch gegenüber Larvenforscher Tanabe angibt, die Provenienz der Sammlung nicht zu kennen. Eine Nähe der Sammlung zu Sano Tsunetami kann vermutet werden. Einige Larven in Shizuoka sind Nachschnitzungen der Leipziger.

(Kyōto). Vor allem Kagura-Larven besitzt das Matsushita-Kunstmuseum in der Bucht von Kagoshima. Auch die Sammlungen der Naito-Familie in Nobeoka sind zu nennen, sie wurden schon in Deutschland ausgestellt, Nakamura und Miichi entdeckten sie wieder.

Larven sind, neben diesen Sammlungen, in zahlreichen Tempeln und Schreinen des Landes und in Privatsammlungen der aktiven Spieler und anderer Kunstinteressierter zu sehen und zu vermuten. Bisher sind nicht alle der Öffentlichkeit vorgestellt worden.

III. MASKENTHEATER IN KYŌTO

1. DAINENBUTSU-SARUGAKU – HÖLLISCHE THEATERWELTEN

1.1. ÜBERBLICK

Die Dainenbutsu-Sarugaku sind Maskentheaterformen in der Stadt Kyōto, die unabhängig aber doch im Austausch stehend an drei Tempeln entstanden sind. Alle drei Tempel befinden sich im Westen der Stadt. Der *Mibu-dera*, als der heute bekannteste der drei Tempel ist zentral gelegen, etwas südlich von *Shijō-Ōmiya*, die *Senbon-Enmadō* liegt von dort aus gut drei Kilometer weiter nördlich, die *Sagano-Shakadō* und der *Seiryō-ji* sind im Nordwesten Kyōtos, in der Region *Sagano / Arashiyama* zu finden.⁵²¹

Im Kontext dieser Schrift sind alle drei bis heute tradierten Formen des religiösen Volkstheaters von besonderem Interesse, da sie zum einen laut ihrer Tempellegenden *ji-den* seit über 700 Jahren bestehen, zum anderen weil sie in der Regel für alle Spieler Larven verwenden und aufwendige Masken aufbauen, die mit denen des Sarugaku no Nō und Kyōgen verwandt sind. Dennoch bilden diese Theaterformen, die überwiegend als stumme Pantomimen aufgeführt werden, eine eigenständige Tradition, sind keine Kopien von Nō und Kyōgen, wie gerne von deren Vertretern oder einigen Nō-Forschern behauptet wird. Vielmehr mischten sich bis zum heutigen Tage eigene religiöse, rituell-spielerische Formen und Einflüsse aus anderen Traditionen zu spezifischen Stilen und Verfahren.

Der Mibu-Tempel ist heute die berühmteste Heimat dieser Kunst, die vor allem zu den Festen in Frühling und Herbst aufgeführt wird. Im Repertoire sind 30 Stücke. Der Tempel besitzt drei alte Larven, die nicht mehr verwendet werden: sie sind Zeugen einer älteren Schicht der Tradition. Sie werden drei berühmten Schnitzern zugeschrieben, Shakuzuru, Nichiyū (Himi) und Tatsuemon, die zu den großen Schöpfern der Nō- und Kyōgen-Larven zählen. So zeigen sich die Verbindungen von Nō und Kyōgen zu den Dainenbutsu-Sarugaku nicht nur im Repertoire und den Kostümen, sondern auch in den Larven selbst.

⁵²¹ Neben den drei Hauptformen der Dainenbutsu-Sarugaku existiert am Shinsen-en in Kyōto eine ehemalige Abspaltung des Mibu-Kyōgen, die sich in der Shōwa-Zeit lossagte und mit dem Shinsen-en südlich des Shōgunats-Palastes Nijō einen sehr prominenten Platz einnahm. Seit einigen Jahrzehnten sind die Truppen wieder vereint. Im Shinsen-en wird anders als im Mibu-Tempel ohne Eintritt gespielt, vergleichbar zum Mibu-Tempel ist die Errichtung eines zweistöckigen Bühnengebäudes und eines davon stehenden, überdachten Gebäudes mit der Zuschauervitrine. Diese Kombination ist dem zeitgenössischen Mibu-Kyōgen und seiner lokalen Tochter am Shinsen-en eigen. Das Repertoire am Shinsen-en ist vollkommen mit dem am Mibu-dera identisch. Dieser Spielort verfügt über eigene Larven und Kostüme, die Truppe der Spieler setzt sich auch im Wesentlichen aus denen des Mibu-Tempel zusammen. Die Spielperiode am Shinsen-en ist genau zeitgleich mit der des Enmadō-Kyōgen, das kann kein Zufall sein. Da die alte Bühne der Enmadō, die noch älter als die des Mibu-Tempels war, zusammen mit den alten Kostümen 1974 verbrannte, dabei soll auch der eigentliche Haupttempel zerstört worden sein, die Nebengebäude, in denen die alten Larven lagerten, aber nicht, ist der Mibu-Tempel mit seinem Hauptspielort und seinem Nebenspielort auch materiell, physisch, von der Ausstattung her potenter im Auftritt.

2. DAINENBUTSU-SARUGAKU IM SPIEGEL NICHT JAPANISCHER FORSCHER

2.1. CARL HAGEMANN - SPIELE DER VÖLKER

Es scheint in der deutschsprachigen Theater- und Japanforschung etwas aus dem Blick geraten zu sein, dass zwei deutsche Kunstforscher und Theaterpraktiker, Carl Hagemann und auch Friedrich Perzynski bereits vor mehr als 90 Jahren über ihre Begegnung mit den Dainenbutsu-Sarugaku, parallel zu denen mit Nō und Kyōgen, berichteten. Sie schrieben damit deutlich früher, in einer anderen Zeit als die in ihren Sprachen auch singulär gebliebenen Rene Sieffert (1953) und Sally Chaney (1998).

Carl Hagemann berichtet 1919, nach einer kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges unternommenen Reise, auch über „Masken-Pantomimen“ (Hagemann 1919: 389 ff.):

Alljährlich im Frühling werden auf der No-Bühne des Mibu-Tempels in Kyoto Masken-Pantomimen aufgeführt. Von Dilettanten des Bezirks und ohne Eintrittsgeld. Ursprünglich wollte man damit offenbar die Gläubigen unterhalten, die im April besonders zahlreich vom Lande her zum Tempel pilgerten und außer nach dem Heil ihrer Seelen stets nach etwas Weltlichem verlangten. Auf einem Bein kann man nicht stehen, sagte mir einmal ein alter Japaner, als ich ihn nach dem Zusammenhang dieser Dinge fragte. Später hat sich die Veranstaltung dann zu einem großen und beliebten Volksfest ausgewachsen, das heute nun schon sechshundert Jahre besteht. Als etwas ganz Eigentümliches. Die Masken-Pantomimen, Dainembutu-Kyogen genannt, werden nirgendwo sonst im Land gespielt als in Kyoto. Und hier wiederum nur im Mibu-Tempel.

Die Anlage des Ganzen ist wundervoll. Der Tempel steht ziemlich weit draußen an der Peripherie der Stadt, das in sich abgeschlossene, von blühenden Kirschbäumen und Koniferen gerahmte Bühnenhaus auf einer kleinen Anhöhe daneben. Von der Zuschauer-Tribüne ⁵²² aus sieht man über allerlei Verkaufsbuden hinweg auf das Häusergewirr der Großstadt herunter, bis sich der Blick am Horizont in den schimmernden Bergen verliert.

Hagemann gibt in diesem Zitat bereits die grundlegende topographische und historische Situation wieder, allerdings ist die Angabe, nur am Mibu-Tempel würde Dainenbutsu-Sarugaku gespielt, schon damals nicht richtig gewesen. Auch wenn die ortskundigen Begleiter, offenbar dem Tempel nahestehend, Hagemann das ebenso Glauben machen wollen, wie noch heute die Mehrzahl der Publikationen und auch die öffentliche Meinung es anstreben. Möglicherweise ist der Mibu-Tempel sogar derjenige unter den dreien mit der kürzesten Tradition des *Sarugaku*, denn die älteren unter den Quellen sind für die anderen beiden Tempel belegt, die aber spätestens seit der Meiji-Zeit, doch beginnend schon in der Edo-Zeit eine deutlich schwächere Lobby hatten als der zentraler gelegene Mibu-Tempel, aus dessen Bezirk sich, im Umbruch vom Bakufu zur kaiserlichen Meiji-Regierung, auch *Shinsen-gumi* 新撰組 als eine der letzten Polizeitruppen des *Bakufu* rekrutierte.

Doch auch die *Enmadō* und die *Shakadō* in Saga haben eine Nähe zu historischen Machtzentren wie dem früheren Kaisersitz in Sagano oder dem goldenen Pavillon, *Kinkaku-ji*, von Ashikaga Yoshimitsu im Norden der Stadt, die Residenz in der Periode der *Kita-*

⁵²² Der Hinweis auf die Zuschauertribüne ist interessant, denn bisher ist die auf alten Quellen bis in die 1960er Jahre hinein unbekannt gewesen.

yama-Kultur in Kyōto. Yoshimitsu soll laut Tempellegende der *Enmadō* ein Reisstipendium von 50 *Koku* vermacht haben. Neben dem Kyōgen soll er auch von den noch heute berühmten besonders spät blühenden Kirschbäumen der *Enmadō* angetan gewesen sein.

Hagemann berichtet über Spiel und Musik des *Mibu-Kyōgen*:

Die ewig gleichtemperierten, in anspruchsloser Sanftheit dahinfließenden Weisen eines melancholischen Flötenbläusers werden zumeist von Schlaginstrumenten übertönt. Von einem großen Gong, das ein gewissenhafter junger Mann den ganzen Verlauf des Stückes hindurch in stets gleichbleibendem Glockenrhythmus zu bedienen hat, und von einer Trommel, deren Schläge mit demselben Gleichmut in die Pausen zwischen den Glockentönen hineinfahren. Etwas Primitiveres ist nicht auszudenken. Wenn am Anfang der Rhythmus war, scheint man sich hier mit dem seligen Urzustand aller Dinge und Künste begnügen zu wollen. Den Schauspielern soll hier die rhythmische Aufteilung im zeitlichen Verlauf ihrer Szenen als Unterlage für die Darstellung ausreichen. Im Großen und Ganzen wenigstens. Denn es ist wiederum nicht ohne Reiz, wie sie das Gleichmaß der Schlaginstrumente in ihren Bewegungen festzuhalten und sich nur bei komplizierteren Vorgängen in freieren Figuren und Gestenfolgen zu ergehen suchen, die dann jedesmal gleichsam über dem vom Orchester durchgehaltenen Rhythmus liegen und immer wieder darin einmünden. Gesungen oder gesprochen wird nicht. Außerdem ein für allemal organisierter Zweisatz von Gong und Trommel und dem durchaus sekundären sentimental Geflüte hat das *Dainembutu-Kyogen* keine Ausdruckshilfen. Die körperliche Beredsamkeit ist einziges Darstellungsmittel. Und selbst das wird noch beschnitten, indem man den Schauspielern allerlei Masken vorstülpt. So bleiben ihnen nur Haltung und Gang und ein paar Armgesten, um sich mitzuteilen. Die aber sind einfach und deutlich, so dass man der ohnehin nicht komplizierten Handlung im allgemeinen gut folgen kann. Sparsamer sollte nie auf einer Bühne gewirtschaftet werden als bei den volkstümlichen Aufführungen am *Mibu-Tempel* in Kyoto. Und dürtiger auch nicht. Was man hier vorbringt, sind Gliederspiele. Weiter nichts.

Die Differenz der *Dainenbutsu-Sarugaku* am *Mibu-Tempel* zu *Nō* oder *Kyōgen* am Hof des *Shōguns* oder zu anderen großen Tempelfesten wird deutlich in der eigenen Art der musikalischen Begleitung auf Flöte und Gong, auch Trommel, die monoton wirkt in ihren wiederkehrenden Mustern, aber doch eine der Handlung angemessene Steigerung, ein An- und Abschwollen erfährt. Die Akteure sind auf die Ausdrucksmittel ihres Leibes angewiesen, wie Hagemann sehr richtig beobachtet, tragen sie alle Larven, was ein von europäischen Akteuren in dieser Zeit und bis heute sehr bemühtes „Gesichtsspiel“, man könnte es auch „grimassieren“ nennen, ausschließt.

Sämtliche im *Dainembutu-Kyōgen* auftretende Personen - es sind ihrer nie unter drei und selten über fünf - tragen also Masken, die schon an sich gewisse Stilisierungen der auf diese Weise eingeschränkten Ausdrucksmittel bedingen. So pflegt man zum Beispiel das Lachen durch mehrfaches Vorbeugen des Oberkörpers zu markieren. Und zwar sehr treffend. Eine typische und vor allem schlagende Nuance wird zum leicht deutbaren Symbol des ganzen Vorgangs. Da das Publikum die Stücke genau kennt und vor allem auch durch lange Gewöhnung mit der konventionellen Gestensprache dieser ganz und gar volkstümlichen Spiele Bescheid weiß, gibt es überhaupt keinen Rest.

Hagemann wird Zeuge der den *Dainenbutsu-Sarugaku* wirklich eigenen Körpersprache, man könnte auch direkt von Masken sprechen, die aufgebaut und entwickelt werden, die wiederum auf ein Publikum treffen, das ihnen sehr vertraut ist und den scheinbar wortlosen Raum mühelos durch eigenes intensives mitarbeitendes Zuschauen mit Vergnügen zu füllen vermag, ein Phänomen der Sternstunden von gutem Theater auch in Europa, wo es allerdings nur mit bestimmten Tanzaufführungen oder auch dem Figurentheater zu vergleichen wäre.

Der mich begleitende Japaner, ein einfacher, aber intelligenter Handwerker aus Kyoto, der mir eine Menge hübscher Bambussachen verkauft hatte und im Anschluß daran so liebenswürdig war, auf die *Mibu-Pantomimen* hinzuweisen und selbst den Führer zu machen, konnte den Inhalt sämtlicher Programmstücke

bis ins einzelste aufsagen und freute sich dennoch immer wieder von neuem, wenn dem Darsteller irgendeine komische Wendung auch diesesmal genau so wirksam glückte, wie er das nun schon seit Jahrzehnten hier draußen gewohnt ist.

Im ganzen wollte es mir scheinen, als ob in diesen Pantomimen immer nur eine nicht allzu große Anzahl bestimmter Gesten, Bewegungen und Stellungen verwendet würden - als ob man nur typische Empfindungen und Situationen, diese dann aber mit schlagkräftigen Ausdrucksbewegungen, darstellen läßt, also nur so etwas wie Kerngebärden geben möchte. Namentlich bei den ersteren Figuren, den Standespersonen, die viel mit besonderen, fast automatisch eingestellten Fächerpositionen und charakteristischen Kopfwendungen arbeiten und dabei mehr tanzen als gehen. Die komischen Figuren haben dann bei größerer Beweglichkeit schon mehr Freiheit, obwohl auch sie nach Möglichkeit vereinfachen, um auf alle Fälle deutlich zu bleiben. Dass sie manche ihrer Verrichtungen mit den Mitteln einer grotesken Akrobatik zur Darstellung bringen dürfen, erleichtert ihnen die Wirkung. Im ganzen muss man auch jetzt wieder, wie stets bei den Japanern, die gestische Phantasie bewundern, in der ihnen so leicht niemand gleichkommt. Noch dazu, wo man es hier mit lauter Dilettanten zu tun hat, die sonst im Laden hocken oder ihr Feld bestellen und nur einmal im Jahr auf einige Tage zusammentreffen, um den Leuten ihres Bezirks ein paar uralte Komödien vorzutanzten.

Hagemann hat sich offenbar ein Tagesprogramm angesehen, das heute aus fünf Stücken besteht, am letzten Tag der Periode aus sogar zehn Stücken, unterscheidet die auftretenden Figuren bereits in *Standespersonen* und *komische Figuren*, die man als ernste und groteske Masken verstehen kann. Herren und Diener, Fabelwesen, Ungeheuer, streitende Händler, eifersüchtige Ehefrauen, schöne, aber verhexte Frauen, die Figurenwelt der Dainenbutsu-Sarugaku, die teilweise Nō und Kyōgen, teilweise bekannten Epen, teilweise aber auch eigenen Geschichten im Tempelkontext entlehnt ist, gibt eine spannungsreiche Grundlage für das dramatische Spiel.

Das Dainembutu-Kyogen hat als eine zwar primitive, aber durchaus geschlossene Kunst zu gelten, rein ästhetisch betrachtet als etwas eminent Spielerisches, ganz Unverfälschtes und Reines, wie man es heute nur noch ganz selten antrifft. Die anspruchslosen, meist etwas derben und zupackenden Sachen erinnern an unsere mittelalterlichen Fastnachtsspielen: an die komischen Genrebilder und dramatisierten Anekdoten des alten Nürnberg. In ihren Stoffen wenigstens. Vom Standpunkt des Japanischen aus sind sie dann in erster Linie dem Nō, und hier wieder dem Nō-Kyogen verwandt. Vor allem inhaltlich. Denn in der Form finden wir grundlegende Unterschiede. Das komische Nō-Spiel verwendet den Dialog und kennt die Masken nicht. Die stammen wieder vom ernsten Nō, dessen Stücke auch manchmal von pantomimischen Szenen durchsetzt sind. Jedenfalls handelt es sich beim Dainembutu-Kyogen um eine Spielgattung, die einzigartig in der gesamten Kunstgeschichte ist. Wahrscheinlich um etwas Ganzfrühes, das die in solchen Dingen ja sehr konservativen Japaner zu erhalten gewußt haben. Um Überreste der uralten Tänze und Tanzstücke, aus denen später das Nō herausfiltriert wurde. Es sind getanzte Anekdoten. Spaßhafte Volksgeschichten als dramatische Maskenscherze. Wortlose Bewegungsspiele einer vorsintflutlichen Schau- bühne. Etwas vom Anfang körperlicher Darstellungskunst überhaupt. Im Aufbau von denkbar einfachster Struktur und im Gehalt von bescheidenster Kindhaftigkeit. Mit den typischen Figuren, die eine primitive Schaukunst auch sonst mit Vorliebe benützt: mit dem gestrengen Herrn, dem komischen Diener und der die anekdotische Pointe tragenden Gegenfigur. Es sind dramatische Pantomimen als Selbstzweck. Nicht so etwas wie eine Hilfsform zur Einkleidung von Tänzen oder tanzartigen Szenen oder von allerlei Ausstattungseffekten. Mit unsern europäischen Ballett- oder gar mit den Zirkuspantomimen haben diese Dinge nicht das geringste zu tun.

Bis heute fehlt eine schlüssige Erklärung zum Verhältnis der Dainenbutsu-Kyōgen und zu den Sarugaku no Nō oder Kyōgen, zudem war bis zu Beginn der Meiji-Zeit sogar noch die Benennung Dainenbutsu-Sarugaku üblich, ebenso wie Sarugaku für Nō und Kyōgen, das heißt begrifflich waren sie noch stärker aneinander angelehnt, trotz der von Hagemann hier wieder sehr gut beobachteten Differenzen in Spiel, Repertoire, Charakter und Ausdrucksweise. Ob die Pantomime vor den Worten kam, bleibt eine offene Frage, sicher scheint aber zu sein, dass der Tanz vor den Worten kam oder der Tanz auch heute noch in Nō und Kyōgen den Kern der Kunst und den Höhepunkt der Aufführungen darstellt und die

mit Text versehenen Passagen, Dialoge meist, eher wie eine Dehnung und Nobilitierung wirken, wenn es sich nicht um Lieder handelt, die wiederum mit den Tänze eine gute und sinnvolle Einheit bilden können. Ein Phänomen, das sich m. E. auch für das Kabuki be- nennen lässt, in dem die Tanz- und Gesangsszenen ein deutliche höhere spielerische Qua- lität und Energie aufweisen als die Dialoge.

Theater war auch in Japan oft ein Objekt der Zensur. Nur gesprochene und ge- schriebene Texte aber lassen sich zensieren, ein pantomimisches, symbolisches, getanzt- tes Spiel entzieht sich der klaren Zuschreibung. In diesem Sinne müssen auch die Dai- nenbutsu-Sarugaku als ein parallel zu den Sarugaku⁵²³ entstandenes Phänomen gese- hen werden.

2.2. FRIEDRICH PERZYNSKI - *JAPANISCHE MASKEN*

Auch Friedrich Perzynski zieht wenige Jahre nach Hagemann in der Einleitung seiner *Ja- panische Masken* Parallelen zwischen den Mibu-Kyōgen und Nō (Perzynski 1925: 4 ff.):

Man hat vielfach in festländischen Einflüssen den Anstoß zur Entstehung des japanischen Dramas er- blickt, und wenn auch die Blütezeit des chinesischen Dramas, von dem die Schöpfer der Nō den Dialog übernommen haben könnten, dem Siegeszug des Sarugaku no Nō (das von nun an kurz Nō genannt sei) unmittelbar vorausgeht, so waren sicherlich nicht nur Bereicherungen und Zusammenhänger äußerer Art entscheidend. Denn die Entwicklung des Nō vollzieht sich, nun die Hauptglieder einer neuen Kunstform gefunden sind, unter einem Hochdruck innerer Kräfte, von denen auf dem chinesischen Theater keine Spuren hinterblieben sind.

Die erste und bedeutsamste, die auf Wesen und Aufbau der Stücke bestimmend gewirkt hat, ist der Bud- dhismus, dem die Kunst - Kunst im weitesten Sinn - des nicht-islamischen Asien dieselben mächtigen An- trieb verdankt wie Europas Kunst dem Katholizismus. Kluge buddhistische Geistliche hatten früh die un- geheure Werbekraft erkannt, die von der Schaubühne ausging. Die Namen von zwei buddhistischen Pries- tern sind uns überliefert. Engaku Shōnin veranstaltete 1299 im Mibu-Tempel unweit Kyōto die Yuzu Dai- nembutsu ye, religiöse Spiele von scherzhaftem Grundton, die zehn Tage dauerten und den Ernst langer Gebetsübungen unterbrechen sollten. Es waren Pantomimen, die etwa 25 verschiedene Rollen („böser Priester“, „Blumendieb“ usw.) enthielten und in prachtvollen Gewändern, mit Masken und unter Musikbe- gleitung (Flöten - shō -, Gongs und Trommeln) dargestellt wurden. Ebenfalls eine spaßhafte Färbung, also an den Stil der Sarugaku-Tänze anknüpfend, scheinen die von Genye hosshi wohl zu derselben Zeit verfaßten kleinen Spiele gehabt zu haben, in denen man die Vorläufer des heutigen Kyōgen erblicken darf. In das Kyōgen, das Lustspiel, drängten die den Kreisen der Geistlichkeit angehörenden Umbildner des Dengaku und Sarugaku allmählich alle komischen Vorwürfe ab. Indem sie selbst Taten und Hingang eines Helden auf einen mit buddhistischen Gleichnissen und buddhistischer Schwermut verwobenen und durch- tränkten Grund setzten, der alle Umrisse lockerte und gleichsam umflorte, entstand ein Gemisch aus Ora- torium, Oper und Ballett. Mit glücklichstem Griff, der von weiser Duldsamkeit zeugt, bezogen die buddhis- tischen Priester auch das Walten shintōistischer Gottheiten ein in ihre Stoffgebiete, denn deren Wirken war ja nur, so lehrte der Ryōbu shintō, die Offenbarung der dem Buddhismus und dem Shintōismus gemein- samen Mächte unter verschiedenen Namen. So konnten beziehungsreiche Tempellegenden, schöne alte Tänze und Naturfeste im Rahmen eines „Götter“- oder eines „Glückwunsch“-Nō eine werbende Kraft ent- falten, wirksamer als alle Predigten und wie kein anderes Mittel geeignet, den Opfersinn der Gläubigen anzuspornen.

Perzynski nennt nur den Mibu-Tempel, es muss davon ausgegangen werden, dass er in seiner Zeit in Japan 1905-07, die er hauptsächlich in Kyōto und auf dem Yoshino verbrach- te, auch Gelegenheit hatte, das Mibu-Kyōgen zu sehen. Seine Beschreibung der Bühnen- praxis ist deutlich kürzer und distanzierter, zeigt aber auch seinen anderen Schwerpunkt

⁵²³ Die in der Edo-Zeit zu den Zeremonialkünsten, *Shikigaku*, des *Bakufu* der Tokugawa wurden.

der Betrachtung. Er erwähnt nicht, dass alle Akteure der Dainenbutsu-Sarugaku Larven tragen, ebenso wenig das weiße Tuch über dem Gesicht, beide Faktoren sind die deutlichste funktionale und religiös-rituell motivierte Differenz zum Nō.

Hagemann argumentiert, 10 Jahre früher, als Theaterleiter und im Schauspiel Erfahrener, Perzynski rückt das Mibu-Kyōgen vor allem wegen seiner drei alten berühmten Larven ins Zentrum seiner Betrachtung. Diese drei als Tempelschatz geltenden Larven stehen für die Gottheiten *Sannō-daigongen*, *Inari-daimyōjin* und *Sumiyoshi-daimyōjin* und sind typologisch eine Affen-, eine Fuchsbesessenen und eine Greisinnen-Larve. Alle drei sollen mit ihren Urhebern Shakuzuru, Nichiyū (Himi) und Tatsuemon aus den Händen der berühmtesten Schnitzer stammen, die aber, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, erst in der Momoyama-Zeit deutlich in diesen Diskurs gebracht wurden.

In der frühen Edo-Zeit erst ist die Quellenlage zum Mibu-Kyōgen breit, so dass der Besitz der drei alten Larven, die aber schon damals wohl kaum noch verwendet wurden, auch als Ausweis einer alten Tradition, als Fetische einer gleichrangigen authentischen Geschichte, die den Mangel an Schrift- und Bildquellen ausgleichen soll, gesehen und konstruiert wurde. Die anderen beiden Tempel der Dainenbutsu-Sarugaku verfügen nicht über derartige so mythisch aufgeladene, eine so hochrangige Provenienz behauptende Larven, dennoch haben sie auch alte und selten geformte Larven, ebenso wie sie auch ausschließlich verlarvt spielen. Das Larven-Masken-Konzept ist bei allen drei Tempeln im Wesentlichen gleich. Allerdings können die anderen beiden Tempel deutlich ältere Quellen vorweisen, in Bild aber auch in Schrift.

Auch der lange, von 1907 bis 1914, in Japan lebende Künstler Fritz Rumpf (1856-1927) widmet sich, wenn auch posthum, in seinen Beiträgen in dem von Curt Glaser (1879-1943)⁵²⁴ herausgegebenen und dem japanischen Theater verschriebenen Buch, das auch einen Text von Perzynski enthält, in einem Abschnitt dem Mibu-Kyōgen (Glaser 1930: 61).

2.3. RENE SIEFFERT

Im Rahmen einer Bibliographie zum japanischen Theater, veröffentlichte der zu dieser Zeit wohl in Japan lebende Rene Sieffert auch eine kurze einführende Darstellung zum Mibu-Kyōgen, die zusammen mit dieser Bibliographie 1953 im Rahmen der Publikationen des

524 Der gebürtige Leipziger Glaser entstammt einer jüdischen Familie, konvertierte aber 1913. Ursprünglich ein in München studierter und promovierter Mediziner schloss Glaser Studium und Promotion der Kunstgeschichte an und begann 1907 im Berliner Kupferstichkabinett zu arbeiten. Später war er Leiter der Berliner Kunstbibliothek bis er 1933 aus politischen Gründen entlassen und über die Schweiz, Italien, Kuba schliesslich in die USA emigrierte, wo er 1943 verstarb.

japanischen Kulturinstitutes in Japan erschien. Es handelt sich offenbar um einen überarbeiteten Beitrag zur Tagung der *Asiatic Society of Japan* am 14. Dezember 1953.

Hauptquellen des Textes sind eine Serie von Artikeln, die zwischen 1928 und 1932 in der Zeitschrift *Minzoku-geijutsu* erschienen, und von fünf verschiedenen Autoren geschrieben wurden. Der Titel der Zeitschrift und die Tatsache des Fehlens einer Monographie noch zu Beginn der 1950er Jahre, geben Aufschluss über den Rang, der dem Mibu-Kyōgen als „Volkskunst“ *Minzoku-geinō* gegeben wurde und auch die noch schwach entwickelte Theaterforschung, bezogen auf das eigene Land Japan, scheint hervor.⁵²⁵

Sieffert legt die historischen Rahmendaten zum Mibu-Tempel und seiner religiösen Struktur dar und kommt auf die historische Bühne zu sprechen, die 1788 gebaut wurde und damit heute das älteste Bühnengebäude der drei Dainenbutsu-Sarugaku ist. Vier Abbildungen zeigen die Bühne, sowie Szenen aus den Stücken *Yamabana tororo*, *Hōraku wari*, *Tsuchi-gumo* und *Atago-mairi*. Die Photos stammen von Tanaka Ryokkō, der, wie Sieffert bemerkt, gerade ein größeres Werk über das Mibu-Kyōgen vorbereite, er sei zudem Präsident der Gesellschaft für Folklore-Forschung in Kyōto.

Rene Sieffert stellt das Repertoire vor, geht dabei nicht auf die anderen beiden Tempel der Dainenbutsu-Sarugaku, ihre Quellen und Strukturen und Differenzen ein, referiert aber dankenswerterweise die Hauptquellen zur Veränderung des Repertoires.

Die Verwendung der Larven erwähnt Sieffert ausdrücklich, er zählt 126 Larven, diese Zahl dürfte etwa der im 1964 publizierten Larvenbuch als Quellenband zur Tempelgeschichte des Mibu-dera entsprechen, und erwähnt dabei besonders die drei alten Larven *Inari-daimyōjin* von Tatsuemon, *Sannō-daigongen* von Shakuzuru und *Sumiyoshi-daimyōjin* von Nichiyū (Himi). Auch zu Siefferts Zeit galt die ursprüngliche Verwendung dieser alten Larven im Repertoire als rätselhaft und war ihre Verwendung zum Spiel nicht mehr üblich, da sie eben als Tempelschatz bewahrt wurden.

Sieffert erwähnt nicht, dass sich unter den 126 Larven des Tempels noch weitere befinden, zum Beispiel die eines Marderhundes (*Tanuki*) oder auch die der Glücksgötter, die keine Rolle mehr haben im heutigen Repertoire, wohl seit der mittleren Edo-Zeit schon nicht mehr verwendet werden.⁵²⁶ *Bofuri* wird als das einzige larvenlose Ritual-Stück, eine

⁵²⁵ Allerdings war es, auch was Nō und Kyōgen angeht, zur Zeit des Erscheinens der Artikel noch üblich, und teilweise hat sich daran nicht grundlegend etwas geändert, dass in Zeitschriften von Spielerfamilien oder Forscherkreisen, die jeweils vor allem in Eigenregie herausgegeben und finanziert wurden, die neuen Forschungsergebnisse publiziert wurden, zur Not auch in Serie. Namhafte Forscher wie Omote Akira gingen demzufolge mit ihrer Nobilitierung durch gute Universitätsstellen dazu über, ihre früheren Aufsätze in eigenen Sammelbänden in besserer Ausstattung noch einmal zu verlegen, wie in deutschen Festschriften anlässlich Emeritierungen üblich, werden dazu auch in Japan die Publikationslisten der in den Ruhestand gehenden Professoren abgedruckt, was manche Überraschung bergen kann.

⁵²⁶ Dieses mehrfach gewandelte Verhältnis von Larven und Repertoire wird in einem späteren Kapitel ausführlich mit einer Analyse der Larvensammlungen, der heute verwendeten Larven, des heutigen und des historischen Repertoires untersucht.

zeremonielle Reinigung, bei der alle Akteure noch einmal entlarvt auf der Bühne erscheinen, erwähnt.

Sieffert unterteilt das Repertoire in vier Kategorien, wobei er betont, dass alle der Stücke vor der Meiji-Zeit entwickelt oder adaptiert wurden (sh. Kapitel III.6). Die erste Gruppe sind dem Nō entlehnte Stoffe, wie *Dōjōji*, *Funa-benkei*, *Hashi-benkei*, *Daibutsu-kuyō*, *Kageki-yo*, *Yōchi-soga*.⁵²⁷ Als zweite Gruppe definiert Sieffert dem Nō nahe Stoffe, die im Mibu-Kyōgen eine Neuinterpretation und weitgehende Variation erfahren haben, wie etwa *Ōeyama*, *Tsuchi-gumo*, *Rashōmon*, *Momiji-gari*, *Tamamo-no-mae*. Die dritte Gruppe sind dem Kyōgen (der Sarugaku) entlehnte Stücke, etwa *Hana-nusubito*, *Setsubun*, *Hana-ori*. In der vierten Gruppe schließlich nennt Sieffert zahlreiche der Eigenkreationen des Mibu-Kyōgen wie das heute nicht mehr gespielte *Kobu-tori*, die noch im Repertoire befindlichen *Kani-don*, *Yamabana-tororo*, *Daikoku-gari*, *Gaki-zumō* und das berühmte *Oketori*. Das regte auch den bekannten Autoren des Kabuki und Bunraku, Chikamatsu Monzaemon, zur Niederschrift seines *Keisei-mibu-dainenbutsu* an.

Sieffert beschreibt ausführlich den Brauch, mit *Hōraku-wari* den Spieltag zu eröffnen, er vergleicht das mit *Okina* und *Sanbasō* im Nō. Dabei werden vor dem Spiel Teller angeboten, die gegen Spende von den Besuchern gewidmet werden können, mit Segenswünschen oder zur Abwehr von Übel. Mit dem Verkauf verdient der Tempel auch gutes Geld.

Der im Stück dargestellte Streit der beiden Händler findet sich als Fabel auch im Kyōgen des Nō: Ein Trommelverkäufer ist eingeschlafen, der Tonteller-Verkäufer hat seinen Platz genommen, will ihn aber nicht mehr abgeben, als der andere aus dem Schlaf erwacht. Der Trommel-Verkäufer in seiner Wut – er trägt eine *Beshimi*-Larve, der Teller-Verkäufer die leidend wirkende Larve eines gealterten Kriegers – kippt, unter lautem Getöse, alle Teller von der Bühnen nach unten, wo sie in einer Staubwolke laut scheppernd zerbrechen.

Zu den Veränderungen des Repertoires merkt Sieffert an, dass die älteste Quelle zum Mibu-Kyōgen die Erwähnung im *Sanetaka-kō-ki* von 1489 als *Mibu-sarugaku* ist.⁵²⁸ Offenbar berichtete ein Prinz Sanetaka von einem Besuch eben dort, was als Beleg eines Ranges der damals vor den Toren der Stadt, bei den Quellen, daher Mibu, und den Gefängnissen, gelegenen Tempelattraktion gelten kann.⁵²⁹

⁵²⁷ Wobei hierzu angemerkt werden muss, dass auch diese Stoffe sich vornehmlich den *Taiheiki* entlehnen, deren Gegenstand der Mibu-Tempel auch selbst ist, vor allem wegen seiner berühmten Jizō-Statue, die Sarugaku oder Kyōgen werden im *Taiheiki* in diesem Kontext noch nicht erwähnt.

⁵²⁸ Bei Chaney und in den japanischen Quellen ist von 1485 die Rede.

⁵²⁹ Konparu Zenchiku als Seamis Schwiegersohn und legitimerter Erbe und Kanze On'ami, als vom Shōgunat eingesetztes drittes Oberhaupt der Kanze waren zu diesem Zeitpunkt erst wenige Jahrzehnte tot.

Alle anderen Quellen stammen aus der Edo-Zeit und den folgenden Epochen. Die *Kyōwarabe*, eine illustrierte Schrift von 1658, belegt dabei *Enma* und *Oketori*, wobei *Enma* heute nicht mehr im Repertoire ist und der Höllenkönig *Enma-ō* Hauptgottheit an der *Enmadō* ist, was eine frühere noch engere Bindung der beiden Tempel nahelegen könnte.

Die Schrift belegt zahlreiche Affen-Stücke, die heute alle das Repertoire verlassen haben, aber eng zum religiösen Kern der Dainenbutsu-Sarugaku gezählt werden müssen. Darunter fallen *Hitosaru* (Menschenaffe), *Saru* und *Sarumai* (Affentanz).

Ein Reisebericht von 1677, *Dekisai-kyōmiyage*, belegt erneut *Enma*, *Sarumai* und *Kumomai*, dazu erwähnt der gleiche Bericht *Enma*, *Oketori* und *Yutate* an der *Enmadō*.⁵³⁰

Mit Quellen aus den Jahren 1704 und 1714 lassen sich ungefähr der heutige Umfang des Repertoires belegen, auch in Repertoirelisten von 1790 und 1804 sind Affenstücke, wie *Saru-zatō* (der blinde Sänger-Affe), *Saru no tsuna-watari* (der am Seil kletternde Affe), *Enma-saru-hiki* (Enma zieht den Affen) belegt. Erst mit der Meiji-Zeit scheinen die Affen aus dem Repertoire zu verschwinden. Was den Verdacht sehr nahelegt, die drei durch die alten Larven symbolisierten und im Spiel repräsentierten synkretistischen oder sogar als *Kami* des Shintō auftretenden Gottheiten waren in der neuen Zeit nicht mehr vorzeigbar.

Als dem Shōgunat naher buddhistischer Tempel war Abstand zu dem sich neu abspaltenden und konstruierendem Shintō als staatstragender kaiserlicher Ideologie wohl politisch angeraten, wollte man den Tempel und seine Kultur erhalten.

Die Sekundärquellen berichten dazu nichts. Das Thema scheint bislang Tabu.

2.4. SALLY CHANEY

Die US-Amerikanerin Sally Chaney,⁵³¹ legte die bisher einzige westlichsprachige Dissertation über das Mibu-Kyōgen vor (Chaney 1998), die Dainenbutsu-Sarugaku als ganzes Phänomen behandelt sie nicht. In ihrer schon umfangreichen, 1998 an der Universität Kansas vorgelegten Arbeit, Don Kenny, der amerikanische Kyōgen-Spieler und Übersetzer war einer ihrer Helfer, legt Chaney den Schwerpunkt auf die Dainenbutsu-Sarugaku am Mibu-Tempel. Die anderen beiden Traditionen werden zwar erwähnt, aber Chaney verbrachte sehr viel Zeit mit Vertretern des Mibu-Kyōgens selbst, stellte sich bei den beiden

⁵³⁰ scheint es fraglich, dass *Oketori* eine ursprüngliche Erfindung der Mibu-Kyōgen-Spieler ist, wie heute behauptet wird. Der Mibu-Tempel ist der einzige, der es noch im Repertoire hat. Mori kann weiss eine Quelle vor der Edo-Zeit zu nennen, die für ein Invention an der *Enmadō* spricht. und Variationen eines Grundthemas sind sehr plausibel zu denken. Die heutige Interpretation von *Oketori* am Mibu-Tempel mit ihrem von Sally Chaney sehr ausführlich beschrieben und gedeuteten symbolischen Tanz, der den Kagura nah einen Geschlechtsakt zwischen privater und kosmischer Vereinigung darstellt, kann mit einiger Sicherheit als sehr originelle Deutung bezeichnet werden, aber sie gibt wohl eher den Stand der frühen Edo-Zeit, kurz nach der Genroku-Periode wieder, als den früherer Epochen.

⁵³¹ Chaney erhielt für ihre Arbeit, trotz des fortgeschrittenen Alters, sie muss die Arbeit mit über 50 Jahren begonnen haben, ein Stipendium. Sie lebte lange in Kyōto und war dort vor allem als Englisch-Lektorin tätig.

anderen Tempeln selbst nicht einmal vor. Gemessen an den US-amerikanischen Arbeiten in ihrem Feld kann ihre Schrift als ein Desiderat gelten, da auf Englisch kaum über Mibu-Kyōgen bisher geschrieben wurde, falls, dann eher von Japanern für ausländische Touristen selbst.

Chaney's Erstbetreuer war Andrew Tsubaki, ihr zweiter Betreuer in Japan war Mori Yasuhisa, der einzige breit forschende Theaterhistoriker der drei Dainenbutsu-Sarugaku in Kyōto. Es verwundert, dass Mori, der dem Primat des Mibu-Kyōgen immer widerspricht, gerade weil er die Quellen am besten kennt, Chaney nicht auch hinsichtlich ihrer Themengestaltung stärker beeinflusst hat.

Die in dieser Arbeit vorgenommenen Vergleiche zu Art, Gestalt und Verwendung der Larven, zur Konzeption der Masken im Vergleich zu Nō und Kyōgen hat Chaney nicht angestellt, vielmehr versucht sie eine positivistische Bestandsaufnahme des Mibu-Kyōgen als heute dominanter Form der Dainenbutsu-Sarugaku, sie gibt die dramaturgische, die bühnenästhetische, die performative Gestalt in ihren Beschreibungen wieder, stellt dabei auch einige Larven und die wichtigen Quellen zur Geschichte vor. Gerade die Teilübersetzungen aus einigen Aufsätzen von Yagi Seiya, einem Kulturhistoriker aus Kyōto und Spieler im Mibu-Kyōgen, vor kurzem sogar Spielleiter geworden, sind eine wichtige Bereicherung der Arbeit, wobei Chaney kaum Distanz zu Yagis Aussagen wahrt.⁵³²

Chaney starb bereits gegen 2004, daher konnte d.V. nicht persönlich mit ihr sprechen. Die Hauptquellen Chaney's sind im Wesentlichen bekannt, auch die Hauptinformanten Chaney's, die viele Informationen auch aus ihren Gesprächen mit Yagi und mit dem Hauptpriester des Tempels Matsuura Shunkai bezog.

Chaney gliedert ihr Werk in vier Kapitel. Mit einem historischen Abriss der Ursprünge und Entwicklung des Mibu-Kyōgen beginnt sie die Arbeit, es folgt eine Untersuchung der religiösen Elemente im zweiten Kapitel.

Das dritte und mit dem vierten umfangreichste Kapitel befasst sich mit dem Bühnengeschehen selbst, Bühne, Dramaturgie, Bewegungen, Musik, Larven, Kostümen, Spielern und Requisiten.

Im vierten Kapitel stellt Chaney drei der Stücke des Mibu-Kyōgen aus einem Repertoire von insgesamt 30 Stücken stellvertretend vor, mit *Oketori* und *Hōraku-wari* handelt es sich um zwei heute für das Mibu-Kyōgen sehr prominente Stücke, *Momiji-gari* schliesslich kann als Beispiel der Bearbeitung eines bekannten Nō gelten und ist ein Vertreter jener Stücke, die nach der Meinung einiger Nō-Historiker das Mibu-Kyōgen zum blossen Kopis-

⁵³² Die, nach Einschätzung d. V. aus Erfahrungen in Gesprächen mit Yagi, aber gewahrt werden muss.

ten des Nō und nicht etwa die Dainenbutsu-Sarugaku zu einer Quelle desselben machen. Dabei ist die Interpretation mit der des Nō kaum zu vergleichen. Auch im Kabuki sind sehr bekannte Fabeln im Nō wie *Momiji-gari* oder auch *Dōjōji* sehr prominent adaptiert worden.

Chaney nimmt in ihrer Struktur keine umfangreiche Betrachtung der Dainenbutsu-Sarugaku vor, sie thematisiert die abweichenden Verfahren in der Verwendung der Larven und Gestaltung der Masken nicht.

Die Stärke ihrer Arbeit liegt in ihrer unmittelbaren Beobachtung und der Recherchezeit vor Ort, in der Chaney zahlreiche Gespräche führen und eigene, in der Literatur bisher nicht vorhandene Erkenntnisse gewinnen konnte. Ihre Kenntnis von Nō und Kyōgen sind nicht stark ausgeprägt, ihre Arbeit mit den vorhandenen Quellen ist nicht umfangreich, da sie die sprachliche Barriere kaum überwinden konnte und auf Übersetzungen anderer Forscher angewiesen war.

Der Anglist Mori konnte als ihr Zweitbetreuer vor Ort wohl viele der Gespräche mit ihr auf Englisch führen.⁵³³ Es bleibt offen, warum Chaney nicht Differenzen und Synergien der Dainenbutsu-Sarugaku von Kyōto thematisierte, die Moris Hauptthema sind.

Sieffert, Perzynski oder Hagemann erwähnt Chaney nicht, hat sie offenbar, da nicht englischsprachig, nicht gelesen oder nicht nach ihnen gesucht.

So entsteht leider ein verzerrtes Bild der historischen nichtjapanischen Forschung zu den Dainenbutsu-Sarugaku.

2.5. JAPANISCHE SEKUNDÄRQUELLEN

Sieffert zeigte in seinem Aufsatz bereits, dass wissenschaftliche Beschäftigungen mit dem Mibu-Kyōgen schon bis in die Meiji- und Taishō-Zeit nachzuweisen sind. Die Dainenbutsu-Sarugaku waren schon in der Edo-Zeit und davor so populär, dass sie auf Medien ihrer Zeit, in Tagebüchern, Briefen, auf Fächern und Stellwänden, notiert und abgebildet wurden.

Diese Primärquellen sind im Wesentlichen in Quellenbänden und Katalogen des Mibu-Tempels publiziert worden. So bereits 1974 in einem Larvenbuch, darin auch ein erster Text von Nakamura zur Mibu-Sammlung (Nakamura 1974), weiterhin 1992 mit der grossen Ausstellung in Kyōto zum 1.000 Gründungsjahr des Tempels (Bunka-Hakubutsukan 1992).

⁵³³ Die Grenzen ihrer Sprache werden leider zu denen ihres Denkens und Handelns (im Diskurs).

2.5.1. PHOTOBÄNDE VON TANNO AKIRA UND TADA MANABU

In einer Reihe dramaturgisch und photographisch orientierter Bände werden die heute 30 Stücke des Repertoires vorgestellt, teils mit einer kulturhistorischen Werksgeschichte und ihren Quellen bei Nō und Kyōgen oder anderswo. Unter den Photographen tat sich Tannō Akio mit einigen Bänden hervor (Tanno 1992), darin erschienen Texte von Mori Yasuhisa.

Darin nimmt er historische und strukturelle Vergleiche vor, die verdeutlichen, dass die Quellen der Sarugaku von *Enmadō* und *Shakadō* teilweise reicher und älter sind als die des Mibu-Tempels. Dieser leugnet im Grunde, bei allen breiter angelegten Büchern zur Tempelgeschichte, diese historischen Fakten auch nicht. Dennoch dominieren die Mibu-Kyōgen, sind die einzigen, die für Eintritt spielen, auch wenn der, mit 800 Yen für 5 Stücke, nur einen Bruchteil der Eintrittsgelder in privaten oder öffentlichen Theatern ausmacht.⁵³⁴ Auch das Photographieren ist seit einiger Zeit streng untersagt, ebenso das Filmen.⁵³⁵

2.5.2. AUFSÄTZE VON YAGI SEIYA

Yagi Seiya (geboren 1958),⁵³⁶ der als Historiker selbst einige Texte zum Mibu-Kyōgen schrieb, vor allem zu den Affen-Spielen (Yagi 1983), aber auch zu *Oketori* (Yagi 1984), dem als Spezialität des Mibu-Tempels reklamierten Stück um eine leicht behinderte, aber schöne junge Frau und die Auswirkungen ihres Liebreizes auf einen alten Mann mit einer sehr schwierig gewordenen Frau, ist Forscher in eigener Sache.

Er zielt auf wissenschaftliche Untermauerung des Primats des Mibu-Tempels.⁵³⁷ Spielerisch, auf der Bühne, mag das zwar gegeben sein. Auch durch die finanzielle Potenz der Tempelgemeinde, ihrer Förderer und Mitglieder, denn es wird, mit dem *Shinsen-en*, sogar in einem zweiten Tempel Mibu-Kyōgen gespielt. Dieser meiji-zeitliche Ableger spielt im Mai – parallel zur Periode der Enmadō, was als Affront aufgefasst werden kann – in einem der ältesten Tempel in Kyōto. Der liegt südlich des Shōgunatspalastes *Nijō* und wurde in der frühen Heian-Zeit (794-1192) gegründet, wie archäologische Funde bewiesen.

534 Nō / Kyōgen kostet 3.500 bis 5.000 Yen, Kabuki 10.000 Yen, Revue auch rund 5.000 Yen. Kino 1.600 Yen. Bücher 400 Yen. Zeitungen 100 Yen.

535 Wie Yagi Seiya d. V. persönlich sagte, sei die Sorge gross, kopiert zu werden, die Videos bei Youtube oder dergleichen zu finden.

536 In Kyōto geboren und aufgewachsen, gehört Yagi wohl seit seiner Jugend, vielleicht Kindheit, dem Ensemble des Mibu-Kyōgen an. In der Truppe gibt es einige Spieler, die Yagi heissen. Sie sind nach Auskunft des Chefpriesters Matsuura Shunkai nicht alle miteinander verwandt. Der Name sei in dieser Gegend Kyōtos sehr häufig. Yagi schloss 1986 den Dokortkurs in Literaturgeschichte an der Dōshisha-Universität ab, 1998 erlangte er den Dokortitel, mit einer Arbeit zum *Taiheiki*. Vor kurzem folgte Yagi Seiya, dem nicht verwandten, Yagi Kikuo als Spielleiter nach. In der Zeit intensiver Recherchen Chaney (um 1992), sie durfte einige Aufführungen für ihre Analysen der Bewegungsmuster (*kata*) auf Video aufnehmen, war Seiya neben Kikuo und Matsuura als Protagonist auf der Bühne aktiv.

537 Die überwiegend zwischen 1981 und 1987 in verschiedenen Zeitschriften erschienenen Texte Yagis, darunter neben der literaturhistorischen *Bungakushi-gaku*, die museologische *Hakubutsukan-nenpō* und die brauchtumskundliche *Fuzoku*, werden bei Chaney zitiert.

In den genannten Katalogen, aber auch in neueren Publikationen war Yagi nie mit einem Aufsatz vertreten.⁵³⁸

⁵³⁸ Als Kulturhistoriker an der Medizinhochschule der Präfektur Kyōto tätig, scheint Yagi nicht stark in die Kreise der Theater- und Volkskundeforscher Japans eingebunden zu sein. Seine Dissertation, in der er sich mit der Zeit des Taiheiki beschäftigt und es strukturell und motivisch analysiert, ist für die Betrachtung dieser Zeit literaturhistorisch und lokal kompetent (Yagi 1999). Dem Mangel alter Quellen zum Mibu-Kyōgen begegnet er darin nicht.

2.5.3. LITERATUR ZUM KYŌGEN DER ENMADŌ UND SHAKADŌ, TEXTE VON MORI YASUHISA

Ein Taschenbuch informiert detailliert über die Dainenbutsu-Sarugaku der *Shakadō* (*Seiryōji*) in Sagano (Koizumi 1991), darin auch ein Text von Mori (Mori 1991), der eine knappe Vorstudie des Textes (Mori 1992) aus dem Photoband Tannō Akiras ist (Tanno 1992). Mori schrieb für die Quellenbücher des Mibu-Tempels (Mori 1974), in denen, neben den Larven, auch alten, bis in die frühe Edo-Zeit datierende Gewänder des Tempels vorgestellt werden. Mori gab auch ein Textbuch zur *Enmadō* heraus (Mori 1974), wo, als einzigem unter den drei Tempeln, im Wesentlichen ein gesprochenes Repertoire vorliegt.⁵³⁹

Chaney erwähnt keinen der zahlreichen Texte Moris in ihrer Literaturliste, führt aber das von Koizumi herausgegebene Buch zum Kyōgen in Saga auf.

2.5.4. SPIELFÜHRER DER DREI TEMPEL UND VIER SPIELORTE

Die vom Erhaltungskomitee (*honzonkai*) des Saga-Dainenbutsu herausgegebene Broschüre (Saga-Dainenbutsu-Sarugaku-hozon-kai 1996), in der die 20 Stücke des aktuellen Repertoires vorgestellt werden, mit Spielszenen-Photos, vor allem auch mit den verwendeten Larven, die den Figuren namentlich zugeordnet werden, aber selbst keine Namen haben, wird bei Chaney nicht erwähnt, obwohl sie ebenfalls eine wichtige Quelle darstellt.

Der Mibu-Tempel selbst gab einen mit zahlreichen Abbildungen versehenen Spielführer heraus, ein Taschenbuch (Mibu-dera 2000), das auch englische Texte anbietet. Allerdings nur zum Inhalt der Stücke, die mit sehr guten Photos von Inoue Takeo illustriert werden, nicht zur Geschichte der Theaterform selbst. Das eigentliche Programmbuch, das dünner, preiswerter, in hoher Auflage gedruckt und nur auf japanisch gehalten ist (Mibudainenbutsu-kō ; Matsuura 2000), bietet neben vier farbigen Photos, drei Spielszenen und ein Blick auf einen Teil der Larven im Depot unter der Bühne, eine kurze Einführung in die Tradition und Zusammenfassungen der Stücke in oft nur wenigen Sätzen.

Ganz ähnlich ist das Spielheft des *Shinsen-en* (Kyōgen-hozon-kai 2000), dessen Truppe mittlerweile wieder zum Mibu-Tempel gehört und doch separat organisiert ist. Obwohl das Repertoire mit 30 Stücken dem des Mibu-Tempels exakt gleich ist, weichen die in der Länge vergleichbaren Texte der Zusammenfassungen in Anordnung und Wortlaut ab. Den Titel der Broschüre zieren zwei Larven, ein *Tsuna* (*Beshimi*) und ein *Ahō* (Narr), letzterer eine Spezial-Larve der Dainenbutsu-, vor allem des Mibu-Kyōgen.

⁵³⁹ Dieses sehr seltene Buch konnte bisher leider nicht besorgt werden. Da von d.V. intensiv an der *Enmadō* recherchiert wurde, die Larven untersucht, das Repertoire über mehrere Jahre vollständig gesehen, mit der führenden Nonne Gespräche geführt und auch die Anlage und Lage als solche weitgehend verstanden wurde, kann jedoch hier in umfangreichen Maße ein Vergleich gezogen werden zum Mibu-Kyōgen.

Der *Shinsen-en* ist nicht irgend ein Tempel in Kyōto, auf seinem Gelände finden sich Überreste, die beweisen, dass er der älteste Teil des alten Heian darstellt. Eine dem Kyōgen-Programm beigelegte Broschüre beschreibt Funde und Geschichte ausführlich (Shinsen-en 2000).⁵⁴⁰

Die *Enmadō (Injōji)* ist ein Tempel des *Yoshino-Shingon*. Ihre Broschüre zum Enmadō-Kyōgen ist als einzige in einem sehr großen, für Japan ungewöhnlichen, A4-Format gehalten, neben den japanischen Texten und Photos mit Spielszenen der heute gespielten 22 Kyōgen, sind im Anhang auch englische Texte zu finden, in denen die Geschichte erläutert und die Stücke kurz vorgestellt werden. Dabei setzt sich die Enmadō deutlich vom Mibu-Tempel ab, gibt aber leider auch nicht alle zur Verfügung stehenden Quellen an. Es wird von Ashikaga Yoshimitsus Reisstipendium berichtet und auf die Abbildung der Enmadō mit *Enmachō* auf dem Stellschirm *Rakuchū-Rakugai-zu* von 1547 verwiesen.

Auf dem Cover des Programmheftes sind 28 Larven zu sehen, darunter gleicht keine der anderen. Es handelt sich um alte oder alt gemachte Larven, die nicht verbrannten. Drei separat verwahrte Larven, junge Frau, *Kuro-men* und alte Frau, sind nicht darunter. Bei den 2008 durch d. V. untersuchten Larven, die aktuell für das Spiel genutzt werden, handelt es sich um ein anderes Set. Einige sind den hier gezeigten Larven nachempfunden. Zu sehen sind junge Frauen, Affen, Greise, Narren, Dämonen des Kyōgen, Shaka und Enma, alte Frauen und andere Phantasiewesen. Wie bei den anderen Formen der Dainenbutsu-Sarugaku sind unter den Larven teils Nō-, teils Kyōgen-, teils auch eigene Larven, darunter auch sehr alte, ungewöhnliche Formen.

In Auswahl und Qualität der Larven zeigen sich zwischen den Tempeln deutliche Unterschiede. Der Mibu-Tempel hat die größte und älteste Sammlung von Larven, von denen fast alle, bis auf die drei ganz alten, aus der frühen und mittleren Edo-Zeit stammen, in der das Mibu-Kyōgen, auch durch die Theaterreformen in Kyōgen und Kabuki, einen großen Zuspruch erfuhr und eine Zuflucht darstellte. Zugleich brachte das Mibu-Kyōgen nicht nur die Pracht mit gestifteten Larven und Kostümen, meist von den Angehörigen Gestorbener gestiftete Kleider, mit denen diese in gewisser Weise auch wieder auferstehen konnten, sollten, auf die Bühne, sondern auch ein der Zensur entzogenes stummes, pantomimisches und in seiner musikalischen Monotonie zwischen Unterhaltung, Belehrung und Subversion schwankendes Spiel.

⁵⁴⁰ Der Tempel gehört zur Shingon-Sekte des *Tōji* in Kyōto, weicht damit also vom Mibu-Tempel, einem Haupttempel der *Rishū*-Sekte ab. Womöglich lag hier ein weiteres Motiv für die Trennung der Truppen im frühen 20. Jahrhundert.

Gerade die von Chaney beschriebene pantomimisch-symbolische Darstellung von Sexualität in *Oketori*, aber auch die Verstellungen, die Laster, körperliche Vorgänge wie das Urinieren oder das Entrücken in Wahn und Raserei sind wichtige Bestandteile des Spiels geworden, das keiner Zensur unterliegt und in seiner Form Kunst wurde.

2.5.5. KATALOGE UND KULTURHISTORISCHE LITERATUR, NŌ-EINFÜHRUNG

Einzig der Mibu-Tempel besass bisher die ökonomische Kraft und wissenschaftliche Expertise, neben den Schauspielführern Katalogwerke herauszubringen, in denen Larven des Tempels, alte Kostüme und Requisiten vorgestellt wurden. Die, in einer Reihe zu volkskundlichen Quellen erschienenen, Bände (kenkyūkai 1974) sind, neben der Vorstellung der Quellen, durch Essays wichtiger Beleg für die Aktivitäten des Tempels, schon früh nach dem Zweiten Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis des Nachkriegs-Japan präsent zu bleiben. Während Volkskultur ausstarb, näherte sich die Folkloreforschung,⁵⁴¹ besonders die Aufarbeitung der ländlichen Sarugaku durch Nō-Forscher, einem neuen Aufschwung.

Der Katalog der Ausstellung im Städtischen Kulturmuseum Kyōto zum 1000-jährigen Gründungsjubiläum des Tempels belegt die Nähe des Tempels zur kulturellen Elite Kyōtos.

Im Katalog findet mit der Vorstellung anderer Quellen, Objekte und Texte eine Erweiterung des Blick statt. Er relativiert die historischen Quellen des Mibu-Tempels, im Ensemble der drei Tempel der Dainenbutsu-Sarugaku in Kyōto, da die Differenz in der Darstellung von *Enmadō* und *Mibu-dera* auf dem Stellschirm *Raku-chū-raku-gaizu* im Besitz des *Hayashibara*-Museums (1547) deutlich wird. Leider fehlt eine Erörterung der Affen im Mibu-Tempel, deren Präsenz in den Bildquellen in der frühen Edo-Zeit sehr gross ist.

Die vorgestellten Larven unterscheiden sich von denen im alten Katalog, gezeigt werden nur eine Auswahl jener, die auch im heutigen Repertoire Verwendung finden.

In einem Einführungsband zum Nō und Kyōgen von Miura Hiroko wird auf einer Doppelseite auf das Mibu-Kyōgen hingewiesen, mit einigen prächtigen Bildern. Das *Kurokawa-Nō* und die Nō-Spiele auf der Insel Sado⁵⁴² werden erwähnt, die anderen beiden Formen der Dainenbutsu-Sarugaku werden kurz genannt. Miuras Buch ist mit dieser Verbindung aber die Ausnahme (Miura 2004).

Da Miura institutionell weniger stark eingebunden ist als etwa Amano oder Takemoto gibt sie in ihrem kurzen Text deutliche Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Differenzen der Dainenbutsu-Sarugaku, hier vor allem Mibu-Kyōgen, zu Nō und Kyōgen. Das konsequent

⁵⁴¹ Das Aussterben bedrohte die beiden anderen Traditionen der *Dainenbutsu-Sarugaku* in *Shakadō* und an der *Enmadō* ab Mitte der 1960er Jahre.

⁵⁴² Dorthin wurde Seami in seinen späten Lebensjahren verbannt, spielte dort aber auch Nō. Eine alte Larve ist von ihm erhalten.

pantomimische Spiel und die durchgehende Verlarvung der Akteure wird betont, auf die variantenreichen Interpretationen und Quellen der Dainenbutsu-Sarugaku hingewiesen.

Die vier Stücke *Momiji-gari*, *Sai no Kawara*, *Hōraku-wari* und *Tama-no-mae* werden als Beispiele mit Szenenphotos angeführt, als Variation des gleichnamigen Nō-Spiels unter Abwandlung der Fabel (*Momiji-gari*), Exempel eines eigenen Stückes des Mibu-Kyōgen (*Sai no Kawara*), Adaption aus dem Kyōgen des Nō (*Hōraku-wari*) und Adaption eines Nō-Stückes (*Tama-no-mae*) unter anderem Namen, herausgestellt.⁵⁴³

⁵⁴³ Diese Auffassung deckt sich weitgehend mit den Untersuchungen d. V., die zum Teil im Sommer 2005 in einem Vortrag auf der Jahrestagung der japanischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft an der Universität Ōsaka vorgestellt wurden. Unter den Nō-Fachleuten sorgten sie für Verwunderung, da viele Dainenbutsu-Sarugaku, trotz räumlicher Nähe, nie selbst gesehen, wenn auch davon gehört haben. Die Ausnahme machte Miyamoto, der in seinem Kommentar auf die relativ späten schriftlichen Belege zum Repertoire des Mibu-Kyōgen hinwies, daher von einer gänzlichen Adaption der Stücke aus dem Nō und Kyōgen ausgeht. Nach vorliegenden, hier ausführlich dargestellten Quellen ist das nicht zu halten. Miyamoto wird, trotz einer Nähe zu Kagura, einer Jugend in Kansai, die ihn auch zum Mibu-Kyōgen führte, nicht alle drei Dainenbutsu-Sarugaku gesehen haben. In seiner umfangreichen Forschungsarbeit zu den darstellenden Künsten in Kansai, die im Wesentlichen in der Momoyama-Zeit ansetzt und die Edo-Zeit hindurch behandelt (Miyamoto 2005), bisher unbekannte Quellen vorstellt und verbindet, haben die Dainenbutsu-Sarugaku keinen Platz. Miyamotos Perspektive ist die des Nō-Historikers, das belegt auch die der Berufung an die Hōsei-Universität im Frühjahr 2009. So schliesst sich der Kreis zu seinen Lehrern Amano und Omote, die dort wirkten. In deren Denken und Schreiben haben die Dainenbutsu-Sarugaku, trotz aller Belege, trotz der ausdrücklichen Erwähnung bei Seami, bisher keinen entsprechenden Raum zugestanden bekommen.

3. TEMPEL

3.1. RELIGIÖSE VORAUSSETZUNGEN - DAINENBUTSU

Alle drei alten Tempel in Kyōto, an denen die Dainenbutsu-Sarugaku sich entwickelten, gehören verschiedenen Schulen des japanischen Buddhismus an. Der Mibu-Tempel, gegründet 991, der *Risshū*-Sekte (律宗, auch *Ritsu-no-Shū* 律の宗), die *Shaka-dō*, dem Amithaba-(*Amida*)-Buddhismus (*Jōdo-shū*, *Sekte des Reinen Landes*) und die *Enmadō* gehört zur *Kōya-Shingon-shū* 高野真言宗 (ausgehend vom heiligen Berg *Kōya-san*).

Jizō 地蔵 ist die Hauptgottheit (*honzon* 本尊)⁵⁴⁴ des Mibu-Tempels, *Shaka* 釈迦 (Buddha) der des *Sagano-Seiryōji* (*Shakadō*), *Enma-ō* der des *Injō-ji* (*Enmadō*).⁵⁴⁵

Bis auf den Mibu-Tempel gehören sie nicht zu den Haupttempeln ihrer Schulen in Kyōto. Trotz der Zugehörigkeit zu verschiedenen buddhistischen Schulen, verbreiteten sich ab dem späten 13. Jahrhundert von *Yūzū-dainenbutsu* über *Rokuzai-Dainenbutsu* die *Dainenbutsu-Sarugaku* an den drei Tempeln. Diese volksreligiöse Bewegung (Hori 1974) strebte eine Belebung der buddhistischen Lebenspraxis in der Laienschaft, im Volk an. Sie war durch ihre Mittel geeignet, grosse Gruppen von Menschen anzusprechen.

Der Haupttempel des *Yūzū-Dainenbutsu* ist der *Dainenbutsu-dera* in *Hirano-ku*, Ōsaka. Von hier breitete sich die Bewegung des *Yūzū-Dainenbutsu* bis zu *Seiryōji* und *Mibu-dera* in Kyōto aus. Diese wurden in der Praxis des *Yūzū-Dainenbutsu* vom gleichen Priester, *Engaku-Jūman-Shōnin*, geprägt, der die *Dainenbutsu*-Tradition des *Mibu-dera* 1257 und die des *Seiryōji* 1279 begründet haben soll (Koizumi 1991: 13).⁵⁴⁶

Engaku wirkte an allein vier Tempeln in Kyōto, neben einem Grab im *Seiryō-ji*, das seine Überreste enthalten soll ist auch eines im *Hō-kongō-in* erhalten, dort aber kein *Dainenbutsu*. Seinen Beinamen *Jūman* 十万 erhielt *Engaku* auch, weil er die Hunderttausenden in Kyōto zu seinem *Yūzū-Dainenbutsu* zusammen gebracht haben soll.

⁵⁴⁴ *Honzon* liesse sich auch als Hauptheiliger wiedergeben, jedenfalls ist es keine Gottheit im Sinne von *kami*, kann aber mit diesen sich verbinden.

⁵⁴⁵ Alle drei Tempel datieren ins 10. Jahrhundert, ihre nach den Hauptheiligen benannten zentralen Tempel (*Hallen*) sind Synonyme für die Tempel selbst. Im Namen ist auch der Ort innerhalb Kyōtos mit angegeben: **Sagano**-Seiryō-ji (*Shaka-dō*), **Mibu**-dera (*Jizō-dō*), **Injō**-ji (**Senbon**-Enmadō).

⁵⁴⁶ Diese Angabe Koizumis deckt sich mit der Datierung eines Gongs des Mibu-Tempels, der, anlässlich der Initiative Engakus am Mibu-Tempel, für die Sammlung von Mitteln zum Wiederaufbau des zuvor abgebrannten Tempels geschaffen wurde. So ist den *Dainenbutsu-Sarugaku* von Beginn an der Charakter der *Kanjin-Sarugaku* eigen, mit denen für den Tempelbau Theater gespielt und Geld gesammelt wurde. Das ist die gleiche Erwerbsgrundlage wie bei Sarugaku Nō und Kyōgen vor der Edo-Zeit. Das im Mibu-Katalog (Mibu-ten 1992: 35) als Objekt # 10, mit historischem Photo in früherer Ausstattung vor dem Brand von 1962, abgebildete Stück wurde beim Brand, der die Haupthalle des Tempels mit seiner alten *Jizō*-Statue völlig zerstörte, nur beschädigt, blieb mit Verformungen erhalten.

Die *Dainenbutsu-Sarugaku* an der *Senbon-Enmadō*,⁵⁴⁷ haben eine andere Gründungsgeschichte: 1017 (Kannin 1) soll der Priester *Jōgaku-shōnin* als ein Schüler des *Yokawa no Genjin* von *Hiei-san* nach Kyōto gekommen sein. Der Tempel wurde in der Heian-Zeit, im Andenken an den Dichter *Ono no Takamura* (802-852), gegründet und mit seiner Hauptgottheit, dem Höllenkönig Enma, versehen (*Senbon-Enmadō-Dainenbutsu-kyōgen-hozon-kai*). Den Tempelnamen *Injōji* erhielt die *Enmadō* durch *Jōgaku*.

In unmittelbarer Nähe der *Enmadō* befand sich eines der fünf großen Krematorien Kyōtos. Die Gegend war von Gewalt und Anarchie gekennzeichnet, so dass der Kanzler *Fujiwara no Michinaga* den Krieger *Tametomo* beauftragte, *Jōgaku* in seinem Kampf um die Befriedung des Viertels zu unterstützen, die Räuber und Banditen in der Gegend zu vertreiben. Dabei entwickelte dieser allerlei Wunderkräfte mit denen er siegreich war, möglicherweise war er ein Bergasket (*Yamabushi*) oder wurde von *Jōgaku*, der vom *Hiei-san* stammt, entsprechend instruiert. Er entwickelte nicht nur große Kampfkraft, in der auch die Mönche des Tempels geschult wurden, sondern auch Heilkräfte gegen Krankheiten und Naturkatastrophen. Eine Verbindung zum *Shugendō*, den *Yamabushi* scheint plausibel.

Eines der ältesten Stücke im Repertoire, das am Ende jeden Tages gespielt wird, ähnlich wie *Horaku-wari* am Beginn jeden Tages im Mibu-Tempel, ist *Senningiri, Retter der Tausend Seelen*, das *Tametomo* gewidmet ist. Darin werden seine wunderreichen Kräfte in Kampf, Heilung und Abwehr von Übel vorgeführt. Die Akteure des Tages treten alle noch einmal unverlarvt auf.

Im Andenken an diese Taten des *Tametomo* sei das *Dainenbutsu-Kyōgen* an der *Enmadō* entstanden. Eine genaue Jahreszahl dafür gibt die *Enmadō* nicht an. Eine Nähe zur Datierung von Mibu 1257 scheint möglich, auch eine größere Nähe zu *Jōnins* eigentlicher Lebenszeit im 11. Jahrhundert.

Der Begründer der *Yūzū-Dainenbutsu-shū Ryōnin* (1073-1132) war ein späterer Zeitgenosse von *Jōnin*, wie dieser ein Mönch der *Tendai-shū* vom *Hiei-san*, möglicherweise war er selbst am *Injōji*. Nachdem *Ryōnin* 1117 der *Amida-nyōrai* erschien, begann er unter dem Motto *den Dainenbutsu eines einzigen Zehntausenden verbreiten* seine Mission.

Dainenbutsu-Sarugaku selbst berufen sich, schon im Namen, auf den *Amidha*-Buddhismus mit seiner einfachen, oft wiederholten Anrufungsformel *Namu Amida Butsu* (Klei-

⁵⁴⁷ Sie liegt gut drei km nördlich vom Mibu-Tempel, der selbst im Westen an die Hauptverkehrsstrasse *Senbon-dori* (Nord-Süd-Richtung) grenzt, die in den Namen der *Enmadō* einging.

ne 2004), ⁵⁴⁸ die geeignet sein soll, sich *Amida*-Buddha (Buddha des westlichen Landes) zu vergegenwärtigen. Es findet eine Ausweitung auf performative, theatrale Aktion der Laien statt, indem, wie noch auf den alten Bildquellen zu erkennen, über Tempellegenden und Objekte belegt, zur Musik von Gong, Trommel und Flöte gemeinsam getanz wird.

Dieser Tanz ist nicht den Mönchen vorbehalten, wird, ähnlich wie beim Tanz des Totenfestes *Bon*, dem *bon-odori*, oder anderen Festtänzen, wie dem *Awa-odori*, von den Priestern im anwesenden Volk angeleitet, dem Motto folgend *einer für zehntausend*. Gemeinsamer Tanz ersetzt Anrufungsformeln, vergegenwärtigt Buddha, transzendiert den eigenen, privaten Alltagskörper als vergehenden physischen Leib, führt zu einer überindividuellen kollektiven Perspektive, die, in früher Zeit, ekstatisch gedacht werden konnte.

In keinem der Bücher über die *Dainenbutsu-Sarugaku* wird erwähnt, dass auf dem Gelände der Tempel bzw. in deren unmittelbarer Nähe zu anderen Zeiten im Jahr, vor allem im August, dem traditionellen Monat des Totengedenkens, des *Bon*-Festes, die *Rokuzai-Dainenbutsu-Odori* weiterhin stattfinden. Sie entsprechen in Struktur und Inhalten weitgehend den ältesten Formen des *Dainenbutsu* der drei Tempel in Kyōto.

Die *Rokuzai-Dainenbutsu* sind wie die drei *Dainenbutsu-Sarugaku* als eigene Tradition vom japanischen Kulturministerium *Monbushō* zu unersetzlichen Kulturschätzen *mukei-jūyō-bunkasai* (1983) erklärt worden. Am Mibu-Tempel wird *Rokuzai-Dainenbutsu* direkt im Tempel gespielt (nicht auf der Kyōgen-Bühne), wie das frühe Mibu-Kyōgen.

Diese Traditionen werden von anderen Vereinen aufrecht erhalten, am Mibu-Tempel und der Enmadō sind sie Teil des jährlichen Festprogramms, wie die *Dainenbutsu-Sarugaku*.

Warum die Verbindung zwischen diesen beiden Formen und ihre historische Verknüpfung mit der Genese der *Dainenbutsu-Sarugaku* nicht gezogen wird, erscheint vorerst unklar. Ebenso wie die, in der Literatur übliche, Geringschätzung der Traditionen neben dem Mibu-Kyōgen.

Die einseitige Betrachtung verstellt den Blick auf das vorliegende Theatergefüge.

⁵⁴⁸ Wobei auch andere Anrufungsformeln möglich und verbreitet sind, etwa für den *Seiryō-ji* und seine zentrale Gottheit *Shaka* die in dem auf Kan'ami zurückgehenden *Nō Hyakuman* (*Saga-dainenbutsu-onna-monogurui*) wiedergegebene *namu shaka munin-bu*, *namu shaka munin-bu*, *sahamida*, *sahamida*, wobei die im Wahn tanzende Mutter *namu-amida-bu*, *namu-amida-bu* und „*amida-bu yanamauda* ruft (Koizumi 1991: 14 ff.).

3.2. BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM MIBU-TEMPEL

Der *Mibu-dera* konnte seine rund 150 Jahre alte Bühne, ⁵⁴⁹ die *Kyōgen-dō*, glücklicherweise erhalten, aber dafür verbrannte ihm 1962 (Shōwa 37) die Haupthalle des Tempels samt der darin stehenden, fast 1000 Jahre alten, hölzernen Jizō-Statue. Dennoch besitzt der *Mibu-dera* eine im Vergleich zu den anderen Tempeln umfangreiche Sammlung von (alten) Larven (194), Kostümen und Requisiten.

Das Repertoire umfasst heute 30 Stücke, von denen 28 nur mit Larven aufgeführt werden. 1904 begann sich nach Streitigkeiten innerhalb der Kyōgen-Truppe eine Abspaltung herauszubilden, die bis 1954 unabhängig von der Haupttruppe am *Shinsen-en Mibu-Kyōgen* spielte, seitdem bilden beide wieder eine Gemeinschaft, dennoch bleibt der *Shinsen-en* als vierter Spielort mit eigener Bühne bestehen. 1955 erfolgte die Gründung des *Mibu-kyōgen-hozonkai* (*Verein zur Bewahrung des Mibu-Kyōgen*). ⁵⁵⁰

Die Besonderheit der Bühnen der *Dainenbutsu-Sarugaku* ist ihre deutliche Erhöhung: die Bühnen des Mibu-Tempels, von *Shinzen-en* und *Shakadō* haben zwei Etagen.

Die Bühnenkante ist etwa zwei Meter über Erdniveau, damit gut viermal so hoch wie die einer Nō-Bühne (zum Beispiel *Yasaka-jinja* in Kyōto, *Miya-jima* bei Hiroshima). Auch die *Enmadō* besaß eine solche, offenbar sogar ältere Bühne, davon zeugen Zeichnungen aus der mittleren Edo-Zeit. Auf älteren Quellen wird, wie am *Seiryō-ji* und *Mibu-dera* und beim *Rokuzai-Dainenbutsu* im Bereich vor dem Hauptgebäude gespielt,.

Das *Mibu-Kyōgen* hat einige Ableger in der Provinz, darunter zwei keine 100 km von Kyōto entfernte in der Provinz Hyōgo. Einer ist in der Stadt Amagasaki bei Ōsaka, am *Daikaku-ji* in der Tempelstadt, die seit der Edo-Zeit entstand, dafür wurde vor kurzem extra eine neue Nō-Bühne errichtet, obwohl keine fünf Stücke überliefert sind. Chikamatsu Monzaemon lebte lange in Amagasaki und starb dort, vielleicht gibt es darüber einen Zusammenhang.

Zobel berichtet, dass die „berühmte Truppe des Mibu-Kyōgen“ sogar vor der Meiji-Zeit zum Gastspiel in Edo gewesen sei. Unter diesem Eindruck hätten einige *Sato-Kagura*, Volkstheater der Hauptstadt, stummes, pantomimisches Spiel eingeführt (Zobel 1999).

⁵⁴⁹ Die heutige Bühne wurde 1856 gebaut, wie Sammlungsaufrufe und Inschriften auf Teilen der Bühne belegen. Die Architektur der Bühne mit zwei Etagen ist erstmals auf einem Stellschirm von 1791 belegt (alle Bildquellen im Anhang). Somit ist nicht auszuschließen, dass der Mibu-Tempel sein Bühnenform von der *Enmadō* oder auch der *Shakadō* übernahm.

⁵⁵⁰ Er organisierte die Rettung des Kyōgen durch die schwierige japanische Nachkriegszeit. Das *Mibu-Kyōgen* ist das einzige unter den drei alten Traditionen, das nicht eine mehrjährige Zwangspause mit großem Verlust an oraler Tradierung zwischen 1964 und 1976 mitmachen musste. Darauf sind die Spieler heute stolz.

3.3. BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM INJŌJI – ENMADŌ

Obwohl die *Enmadō* mit ihrem *Dainenbutsu* wohl mit der *Shakadō* zu einer älteren Schicht der gesamten Tradition gehört, unterscheidet sie sich mit ihrem, überwiegend gesprochen, Repertoire von 22 Stücken von den anderen beiden Formen. Nur zwei Stücke werden noch pantomimisch gespielt, *Imojirō*, *Yamabana-tororo* am Mibu-Tempel ähnlich, und *Enmachō*, belegt schon auf dem Stellschirm von 1547. Beide Stücke gelten als die ältesten.

Neben einer längeren Spielpause zwischen 1964 und 1975 führte auch der Brand der alten Bühne, bei dem die Kostüme verloren gingen und wohl auch ein Teil der alten Larven,⁵⁵¹ zu einem grossen Verlust an materiellen Zeugnissen aber auch an grundlegenden Wissen um das Spiel. Noch in der frühen Shōwa-Zeit sollen fünfzig Stücke im Repertoire vorhanden gewesen sein.

Im Bericht des Jesuitenpriesters Luis Frois (1532-97)⁵⁵² wird die *Enmadō* erwähnt.

Schon Ashikaga Yoshimitsu soll das *Enmadō-Kyōgen* und die besonders spät blühenden Kirschbäume des Tempels sehr gemocht haben. Er gewährte ein Reisstipendium in Höhe von 50 *koku*, genug um 50 Familien zu ernähren, soll den Spieltermin der *Dainenbutsu-Sarugaku* auf die Blütezeit dieser Kirschen, Anfang Mai, festgelegt haben.

Da auf dem Stellschirm von 1547 *Enmachō* zu sehen ist, das noch heute jeden Tag als Eröffnungsstück gespielt wird, ein seltenes pantomisches Spiel, seine Fabel ist eng mit der religiösen Aufgabe des Tempels und seinem *honzon* verknüpft, muss es damals schon sehr bekannt gewesen sein. Ähnlich wie der *Frauen-Wahnsinn*, *onna-monogurui*, die weibliche Besessenheit an der *Shakadō* in Sagano, die das Nō *Hyakuman* hervorbrachte.

Das heutige Bühnengebäude eine einfache Konstruktion, ein Provisorium, einstöckig und mit einer den Nō-Bühnen ähnlichen Bühnenkante. Die verwendeten Kostüme sind einfacher, weniger prächtig als die im Mibu-Tempel, da die Stiftungen von Edo-Kostümen fehlen. Die Gemeinde des Tempels und die Mitglieder im *Hozonkai* sind weniger vermögend und einflussreich als die des Mibu-Tempels, dessen Umgebung in der Nachkriegszeit, durch den Ausbau Kyōtos, eine finanzielle Aufwertung erfuhr.

In der Sammlung der *Senbon-Enmadō* finden sich, ähnlich wie im *Mibu-Kyōgen* und *Shakadō-Kyōgen* alte Larven aus der Muromachi, der Azuchi-Momoyama und der Edo-

⁵⁵¹ Wobei die Chefpriesterin d. V. im Juni 2005 sagte, dass diese alle erhalten wären.

⁵⁵² Frois 1925 erwähnt den *Enma*, wundert sich über die Anbetung eines Höllengottes. Das *Kyōgen* oder andere Formen des *Dainenbutsu* werden nicht erwähnt.

Zeit. Diese wurden bisher nicht publiziert, einige sind unkommentiert auf der Vorderseite des Programmheft abgebildet.⁵⁵³

Das Repertoire des *Enmadō-Kyōgen* hat nur 3 Stücke, die sich dem Nō entlehnen und dort gespielt werden: *Tsuchi-gumo*, *Dōjōji* und *Momijiri-gari*. Alle drei gehören auch zum Repertoire der anderen *Dainenbutsu-Sarugaku*.

Denden-mushi entspricht dem *Kagyū* genannten *Yamabushi-Kyōgen* des *Nō-Kyōgen*. Verglichen mit dem *Nō-Kyōgen* fällt zuerst der Unterschied auf, dass alle Spieler in der *Enmadō* Larven tragen. *Denden-mushi* ist ein Lied des *Yamabushi* im *Kyōgen*, das die drei Figuren am Ende des Stückes singen, nachdem der *Yamabushi* alle drei mit seinen Wunderkräften verzaubert hat.

In *Momiji-gari* wird statt der *Hannya*-Larve eine schwarze Dämonenmaske verwendet, dazu wird gesprochen. Das ist eine sowohl vom Nō als auch *Mibu-Kyōgen* abweichende Interpretation.

Das *Enmadō-Kyōgen* beginnt mit *Enmachō* und endet mit *Sennin-kiri*. In diesem ritualhaften Stück treten am letzten Vorstellungstag noch einmal alle Spieler zusammen und ohne Larven auf der Bühne auf. Den Tempellegenden zufolge zog der Schutzbeamte Tanetomo los um Dämonen und Räuber zu besiegen. Das Stück erzähle von der Wiedererlangung der Tugend.

3.4. BESONDERHEITEN DES KYŌGEN AM SEIRYŌJI - SHAKADŌ

Das *Saga-Shaka-dō-Kyōgen* am *Seiryō-ji* in Sagano im Nordwesten Kyōtos besteht ebenfalls seit mehr als 700 Jahren. Es heißt, das *Shakadō-Dainenbutsu* habe 1279 begonnen und sich bis 1414 zu einer üblichen Form entwickelt. Die erste Jahreszahl bezieht sich auf das Wirken von *Engaku Jūman Shōnin*, die zweite auf die Bildquelle, die in einem Aufsatz von Mori auch wiedergegeben und Teil einer Bildrolle des Tempels über die *Yūzū-Dainenbutsu* ist.

Die älteste erhaltene Larve des Tempels ist eine Frauenlarve. Auf ihrer Rückseite findet sich die Eintragung: *Sagano-Dainenbutsu Tenbun 18 nen* (1549) Dritter Monat, fünfter Tag.⁵⁵⁴ Die Larve ist einst anlässlich des Frühlingsfestes dem Tempel für sein Kyōgen gestiftet worden. Ein Spieltermin an mehr als zehn Tagen im März jeden Jahres ist schon für 1390 (Meitoku 1) belegt.

⁵⁵³ Die zahlreichen Nachschnitzungen, die heute zum Spielen verwendet werden, konnten durch d. V. 2008 alle angesehen und photographiert werden. 2005 Bereits die drei alten Larven, die besonders verwahrt werden. Darunter auch die einer Greisin, die von Kōbō-taishi stammen soll.

⁵⁵⁴ Damit ist diese Larve [Jahreszahl noch einmal überprüft, 24. Juli 2009] zeitlich in enger Nähe zur Stellschirm des Uesugi-Museums.

Das heutige Repertoire umfasst 20 Stücke. Die drei Stücke *Shaka-nyōrai*, *Hyakuman* und *Kurihōshu* gehören zu den Spezialitäten des *Shaka-dō-Kyōgen*. Die anderen Kyōgen werden auch am Mibu-Tempel gespielt.

1963 bis 1976 gab es eine Unterbrechung des Kyōgen-Spiels in Sagano.

Auch mit Hilfe des Mibu-Tempels wurde diese existenzielle Krise überwunden.

Yagi bestätigte in einem 2003 geführten Gespräch, dass die Mibu-Spieler die anderen Traditionen unterrichtet hätten.⁵⁵⁵

Unklar ist, ob es eine alte Bühne in Sagano gab. Die heutige ist ein Neubau, wohl von 1976, im Aufbau dem der Mibu-Bühne sehr ähnlich, aber viel einfacher gehalten.

⁵⁵⁵ Dabei wurde nicht klar, ob er nur die der *Shakadō* in Sagano oder auch die der *Enmadō* meinte. Er betonte, dass nur die Spieler am Mibu-Tempel auf eine ununterbrochene Tradierung zurückblicken könnten. Über die Quellenlage sprachen wir nicht.

4. GRUNDLAGEN DES SPIELS

4.1. MUSIK UND RHYTHMUS

Das Orchester der *Dainenbutsu-Sarugaku* besteht aus Trommel (*Taikō*), Gong und Flöte. Im Vergleich zum Nō sind Tempiwechsel in der Musikbegleitung selten, aber im Finale kommt es zu einer deutlichen Steigerung. Neben dem Charakteristikum der *Dainenbutsu-Sarugaku* stumm und ausschließlich mit Larven gespielt zu werden, gilt der Grund-Rhythmus *Gong-dan-dan*, der für einen Glockenschlag gefolgt von zwei Trommelschlägen steht, als Erkennungsmerkmal, so beschrieb es schon Hagemann.

4.2. SPIELER

Die Laienspiel-Theatertraditionen ⁵⁵⁶ der *Dainenbutsu-Sarugaku* sind alle im westlichen Kyōto liegende, berühmte und sehr alte Tempel angebunden. Für Nō und Kyōgen war die Kultur der nördlichen (*Kitayama-bunka*) und später östlichen Berge (*Higashiyama-bunka*) vorherrschend, dort hatten die Ashikaga-Shōgune ihre Villen und Bühne, während der Westen als wild, üppiger bewachsen und unzivilisiert galt.

Die *Enmadō* war, mit ihrer Nähe zu einem grossen Krematorium, sogar von Räubern und Banditen umgeben. Die periphere gab Lage den Tempeln gewisse Autonomie und Schutz. Starke Tempelgemeinden und potente Gönner sorgten für ein Fortbestehen auch in Krisen. Das in die religiösen Riten eingebundene Theater, vorrangig gespielt im Frühling, Sommer und Herbst, konnte durch die Solidarität der Tempelgemeinde überleben.

Tradiert und gespielt werden die *Dainenbutsu-Sarugaku* von den Mitgliedern der Gemeinde, zunehmend auch Schüler oder andere aus einem weiteren Umfeld. Vom Grundschüler bis zum Greis spielen etwa 40 Personen am Mibu-Tempel, sie üben und pflegen ihre Tradition neben ihren eigentlichen Berufen, dem Schulbesuch oder Studium.

Ähnlich ist es bei den anderen Tempeln und bei fast allen Kagura- und Sarugaku-Traditionen im ländlichen Raum. Professionelle Spieler sind eher die Ausnahme, wer sollte sie auch bezahlen. Die Priester, die spielen, könnten auch unter die professionellen Spieler zu rechnen sein. Seamis Vater Kan'ami war auch Shintō-Priester, so wie viele der frühen und sehr guten Nō-Larven-Schnitzer Mönche und Spieler zugleich waren.

⁵⁵⁶ Unter Laien sind hier nicht-professionelle, nicht Priester oder Nonne seiende Spieler gemeint, ähnlich wie die Differenzierung in den christlichen Kirchen auch von den Priestern und den Laien spricht. Allerdings ist die Mitwirkung der Priester und Nonnen an den Dainenbutsu-Sarugaku nicht ausgeschlossen.

4.3. REPERTOIRE UND TRADIERUNG AM MIBU-TEMPEL

Nur dem Mibu-Tempel gelang eine ununterbrochene Tradierung des, pantomimisch gespielten, daher nur oral tradierten, Repertoires. Der Grund kann vorrangig in der politischen Parteinahme einiger Tempelmitglieder im Rahmen der *Shinsen-gumi*, einer berühmten Samuraigruppe, für den abgedankten Shōgun zu suchen sein. Deren Aufstand schlug zwar fehl, doch ihr Einsatz für den Shōgun und dessen Kultur, zu der als Tempeltheater auch die *Dainenbutsu-Sarugaku* gehören, erhielt sich.

Das im Vergleich zu *Nō* und *Kyōgen* wortlose, pantomimische Spiel ist für *Mibu-Kyōgen* (*Shinsen-en-Kyōgen*) und *Shaka-dō-Kyōgen* charakteristisch. Die Geschichten der *Kyōgen* werden von verlarvten, kostümierten Spielern mit Bewegungen des Körpers, Kopfes und beider Hände erzählt. Die Formen dieser Bewegungen haben symbolische, aber leicht verständliche Bedeutungen. Diese Bewegungssprache ist eine Theaterkunst.

Innerhalb des Repertoires des *Mibu-Kyōgen* haben etwa 60 % eine Verbindung zu *Nō* und *Kyōgen*. Von 30 Stücken weisen 13 einen Einfluss vom *Nō* auf, 6 haben einen Einfluss vom *Kyōgen*. 11 sind eigene Kreationen des *Mibu-Kyōgen*, wobei auch die 19 Stücke, die mit *Nō* und *Kyōgen* verwandt sind, Abweichungen in Spielweise und Ausdruck gegenüber *Nō* und *Kyōgen* aufweisen, sie stehen mit ihnen in einem Theatergefüge.

Auch im Repertoire der drei Formen lassen sich im Lauf der 700 Jahre ihrer Existenz einige einschneidende Veränderungen feststellen. *Oketori*, heute ein Schlüsselstück des *Mibu-dera*, um eine leicht behinderte junge, schöne Frau und einen lüsternen Alten, ist so bereits Mitte des 16. Jahrhunderts an der *Enmadō* belegt. Im *Mibu*-Tempel taucht es den Quellen nach erst über ein Jahrhundert später auf.

Einige der Stücke, besonders am *Mibu*-Tempel, arbeiten mit direkter Interaktion mit dem Publikum, in dem bei *Atago-mairi* etwa *Senbei* (Reiskekse) in die Reihen der Zuschauer geworfen werden. Jeden Tag werden im ersten Stück des Tages *Hōraku-wari* die, zuvor verkauften und mit Segenswünschen beschriebenen, Tonteller unter lautem Getöse in die Tiefe gestossen. Bei *Tsuchi-gumo* (die Erdspinne), das auch im *Nō* und *Kabuki* sehr populär ist, wirft diese ihr Netz nicht nur auf den Krieger sondern auch in das Publikum, das diese zu fangen sucht, denn sie sollen Glück bringen.

Manche Figuren schwingen an den Seilen, die an der Bühnendecke befestigt sind und eine Besonderheit der Bühne der *Dainenbutsu-Sarugaku* darstellen (*Nue*). Früher war das vor allem den Affen-Stücken vorbehalten, wie die ikonographischen Quellen belegen.

4.3.1. OKETORI

Oketori gilt im heutigen Repertoire als eines der ältesten *Kyōgen* des *Mibu*-Tempels. Es hat folgende Fabel: In der Nähe des *Mibu*-Tempels lebt die schöne *Shirabyōshi*-Tänzerin *Terako*. Doch zu ihrem Unglück fehlen ihr seit ihrer Geburt drei Finger der linken Hand. Um im nächsten Leben nicht behindert wieder geboren zu werden, kommt sie jeden Tag zum *Mibu*-Tempel, um dessen Hauptgottheit, den *Jizō* anzubeten. Sie bringt ihm aus der Nonnenquelle, dem geweihten Wasser des *Mibu*-Tempels, einen Krug voll Wasser, das sie für ihn opfert. Auch ein sehr vermögender Mann lebt nahe des *Mibu*-Tempels. Als er zum Tempel kommt um zu beten und *Terako* das erste Mal sieht, macht er sich mit allerlei Worten gut mit ihr bekannt. Später dreht seine hochschwängere Ehefrau fast durch vor Eifersucht und Zorn. Das bringt sie in einem Tanz zum Ausdruck.

Der Tanz, in dem *Terako* den Krug mit Wasser füllt und ihre Schritte zeigen buddhistische *Mudras* (*Kaiguri*, *Tsubame*, *Tsukami*). Die von *Terako* getragene Larve heißt *Onna* (Frau) und ist eine *Ko-omote* aus der Azuchi-Momoyama-Zeit (1572-1598).

Der reiche Mann trägt eine Larve namens *Dajjin* und seine Frau die bekannte Larve *Okame*, charakterisiert durch sehr runde Wangen und dicke Grübchen.

4.3.2. BENKEI-STÜCKE

Funa-Benkei ist ein bekanntes *Nō* und wird auch im *Kabuki* gespielt, die Aktion zwischen dem Fährmann, einer berühmten *Kyōgen*-Rolle im *Nō*, und *Tomomori* wird in den *Dainenbutsu-Sarugaku* ganz anders gestaltet, da es kein Boot als Requisit gibt wie im *Nō*. Stattdessen wird die ganze Bühne, die zu allen Seiten durch eine Verkleidung begrenzt wird und sich etwa zwei Meter über dem Boden befindet, zum Boot. Der Bootsmann hängt sich halb über die Verkleidung und sticht mit dem Paddel in die Luft.

In den *Dainenbutsu-Sarugaku* sehen wir die Figuren *Benkei* und *Yoshitsune* neben *Funa-Benkei* auch noch in *Horikawa-gosho*, das dem *Nō Shōzon* entlehnt ist. Für den Fährmann wird die Spezial-Larve des gewöhnlichen Mannes, *Tokusu*, verwendet.

Im *Nō* wird *Yoshitsune* von einem Kinderspieler, *Kokata*, gespielt. Nur der *Mae-jite Shizuka*, die Geliebte *Shizuka* von *Yoshitsune*, und der *Nochi-jite*,⁵⁵⁷ der wütende Untote *Tomomori* tragen Larven. *Benkei* erscheint in Gestalt eines *Yamabushi*. Der *Kyōgen*-Spieler des Fährmannes trägt keine Larve. Die Rolle des Fährmanns in *Funa-Benkei* ist für den *Kyōgen*-Spieler wegen der Interaktion im Kampf zusätzlich zum Gespräch mit dem *Waki* sehr anspruchsvoll.

⁵⁵⁷ Mae-jite ist im *Nō* der Protagonist der ersten Hälfte, Nochi-jite der zweiten, Kokata sind die Kinderrollen (unverlarvt).

Die *Kurokawa-Nō*-Version von *Funa-Benkei* ähnelt in der Aufführungsweise der des *Nō*, allerdings gibt es einige Abweichungen bei der Gestalt der Bühne, den Larven und Kostümen. Der Bootsmann von *Funa-Benkei* im *Mibu-Kyōgen* reizt die Zuschauer mit seinem überdrehten Spiel zu großem Gelächter. Auch im *Nō* ist der Bootsmann ein *Kyōgen*-Spieler, aber er erklärt, wie dort üblich, eher in leichten Worten die Handlung.

4.3.3. *TSUCHI-GUMO – DIE ERDSPINNE*

Der Geist einer Erdspinne plagt Nacht für Nacht *Minamoto Yorimitsu*, macht ihn krank. Seine Vasallen *Watanabe Tsuna* und *Hirai Hoshō* machen sich auf den Weg, die Erdspinne zu besiegen. Dieses *Kyōgen* ist eines der eindrucksvollsten, da die Erdspinne auf dem Höhepunkt des Kampfes ihr Spinnennetz aus Papierfäden in das Publikum wirft. Beim *Nō* wird das Netz nur auf *Yorimitsu* geworfen, bei den *Dainenbutsu-Sarugaku* auf beide, *Yorimitsu* und Publikum.

Auch die verwendeten Kostüme sind sehr prächtig, so ist darauf beim *Mibu-Tempel* auch das Spinnennetz zu sehen. Einen Teil des Spinnennetzes mitzunehmen, ist ein alter Brauch, denn es gilt als Talisman, der vor Unheil schützen soll. Tut man ihn in seine Geldbörse, so soll er das Geld vermehren.

Für die Erdspinne wird eine Larve verwendet, die zur Gruppe der *Tobide*-Larven gehört. Im *Nō Tsuchi-gumo* werden nur für den Shite Larven verwendet. Bezüglich der Ausstattung der Larven und Masken gibt es erhebliche Unterschiede zwischen den drei Tempeln der *Dainenbutsu-Sarugaku*, die sich im Wesentlichen mit dem Fehlen alter Larven und Kostüme in *Enmadō* und *Shakadō* begründen lassen, so wirkt auch hier das *Mibu-Kyōgen* mit Pracht und Patina normativ und repräsentativ.

Am Ende der Handlung springt die Spinne mit einem großen Sprung von der Bühne in die Tiefe. Diese Möglichkeit ist eine Besonderheit der Bühne der *Dainenbutsu-Sarugaku*, neben den erwähnten Seilen, in denen vor allem die Nachtuhle *Nue*, aber auch andere Fabelwesen herumturnen, anstatt der früheren Affen, kann von der Hauptbühne aus an der Brücke vorbei nach unten gesprungen werden, wobei der Spieler auf einem grossen Kissen relativ weich landet. Dennoch sind die Sprünge spektakuläre Höhepunkt der Vorstellung und werden gerne auf prächtigen Photos festgehalten.

4.3.4. *DŌJŌJI*

Dōjōji, die Geschichte der verzweifelt Liebenden *Kiyohime* und *Anchin* ist eine bekannte Fabel, wird im *Nō*, Kabuki und auch in den *Dainenbutsu-Sarugaku* gespielt.

Anchin wird von Prinzessin *Kiyo* (*kiyo-hime*) geliebt, wird aber Mönch um von allem und besonders ihr zu entsagen. In ihrer Verzweiflung und rasenden Liebe geht sie ihm nach, ertrinkt aber in einem Fluss. Doch ihr Zorn ist so gross, dass sie sich in eine Schlange verwandelt und schliesslich auf die Tempelglocke des *Dōjōji* in *Kishū* (Präfektur) *Wakayama* springt, in der sich *Anchin* versteckt hielt. Dabei brachte sie die Glocke zum Glühen, beide verschmelzen mit ihr und sind so doch vereint.

Danach wurde im *Dōjōji* eine neue Glocke gebaut. Damit die neue Glocke nicht noch einmal vom Rachegeist der *Kiyo-hime* besessen würde, führte der Tempel ein Frauenverbot ein.

Im Stück taucht eine schöne *Shirabyōshi*-Tänzerin auf, die sehr gerne ihre Tänze vor der Glocke zeigen möchte. Die jungen Mönche, zwei Brüder, ignorieren schnell das Verbot des Meisters. Sie ist in Wahrheit der Rachegeist von *Kiyo-hime* und springt bald in die Glocke hinein, um als Rachegeist wieder zu erscheinen. Während das Brüderpaar der Mönche voller Angst vor dem Dämon erzittert, geht der Oberpriester mit magischen Gebetsformeln gegen den Rachegeist von *Kiyo-hime* vor.

Im *Enmadō-Kyōgen* wird dieselbe Szene anders gestaltet: Zwar trägt der Dämon in beiden Varianten die *Hannya*-Larve, doch statt einer roten Perücke wird eine schwarze verwendet. Die Mönche tragen keine weißen Mönchslarven (*sō*), sondern die schwarze Larve (*Kuro-men*), die dem *Kentoku*-Typ des *Kyōgen* ähnlich ist.

4.3.5. SHUTEN-DŌJI

Der im nördlichen Teil der Präfektur *Kyōto* gelegene Berg *Ōeyama* war früher der Wohnort des Saupteufels *Shuten-dōji*, der dort mit seinen Dämonen lebte. Als er eine junge Frau entführte, zog eine Schar von Kriegern in die Berge um sie zu befreien. Angeführt wird sie von *Minamoto Yorimitsu*, der mit seinen Vasallen *Tsuna* und *Hoshō*, wie auch in *Tsuchigumo*, und Gefolge in *Yamabushi*-Gestalt zum Saupteufel zieht und von ihm ganz gastfreundlich bewirtet wird. Die Geschichte ist im *Otogi-sōshi* verarbeitet worden, in den *Dainenbutsu-Sarugaku* erscheinen die Kämpfer nicht in *Yamabushi*-Kleidung.

Ein weiterer Unterschied zwischen *Nō* und den *Dainenbutsu-Sarugaku* ist, dass im *Nō* die Kämpfer um *Yorimitsu* mit einer großen Schar Begleiter zum Berg hinaufsteigen und zwei Figuren des *Kyōgen*, die entführte junge Frau und ein Begleiter, in einer entscheidenden Szene, die Schlüssel der Gemächer des Saupteufels an die Krieger weitergeben, wodurch dieser erst zu besiegen ist. In den *Dainenbutsu-Sarugaku* gibt es statt vieler Begleiter der Krieger nur die beiden und dafür eine große Schar von Dämonen (6 Spie-

ler), die alle von Kindern gespielt werden. Die Kinder tragen rote Perücken und die *Tsuna*-Larve.

4.4. BÜHNE

4.4.1. BESONDERE BÜHNENFORM

Zwar haben sich die Bühnen der *Dainenbutsu-Sarugaku* seit dem 14. Jahrhundert vielfach in ihrer Gestalt geändert, doch stimmen die heutigen Bühnen des *Mibu-Kyōgen*, *Shakadō-Kyōgen*, *Shinsen-en-Kyōgen* und *Senbon-Enmadō-Kyōgen* in ihrer Form weitgehend überein. Nur die Bühne der *Senbon-Enmadō* besitzt nicht die Taue an der Bühnendecke und ist als Provisorium nur auf einer Ebene.

Ein Blick auf das Bühnenschema der *Kyōgen-dō* des Mibu-dera offenbart, wie ähnlich sich dessen Bühne mit der von Nō und Kyōgen ist. Es existiert eine Hauptbühne und eine Schwebenbrücke, allerdings fehlt der Platz für den Chor.

Im ersten Stock der *Dainenbutsudō* (*Kyōgen-dō*) befinden sich Empfangsraum, Larvenzimmer, Kleider- und Requisitenzimmer. Alles was zum Spiel des Mibu-Kyōgen nötig ist, wird also hier gelagert.

5. PRIMÄR-QUELLENLAGE ZU DEN DAINENBUTSU-SARUGAKU

Obwohl drei Tempel, an vier Spielorten in Kyōto zusammen die Tradition der *Dainenbutsu-Sarugaku* bilden, überwiegen mit rund zehn Titeln die Schriften zum *Mibu-Kyōgen*, so dass im allgemeinen Kenntnisstand vieler Japaner, auch der Nō-Forscher, nur das *Mibu-Kyōgen* im Gedächtnis bleibt. Darüber wird der Ursprung und Charakter der volksreligiösen Strömung des *Dainenbutsu* in den Hintergrund gedrängt, zum anderen aber auch verschleiert, dass die *Dainenbutsu-Sarugaku* des *Seiryōji* in *Sagano / Arashiyama* und der *Enmadō* einen ganz eigenen Charakter haben, im Verhältnis zum *Mibu-Kyōgen*, zudem gibt es kaum Quellen zum *Mibu-Kyōgen*, die vor der *Edo*-Zeit datieren.

5.1. BILDQUELLEN

5.1.1. VERLARVTER YŪZŪ-DAINENBUTSU AUF EINER BILDROLLE VON 1414 (ŌEI 21)

Die auf 1414 (Ōei 21) datierte Darstellung von *Yūzū-Dainenbutsu* 融通大念仏 auf dem Übergang zu den *Dainenbutsu-Sarugaku* ist als Bildrolle im Besitz des *Seiryōji*.

Einzig Mori stellte sie in einem Aufsatz vor (Mori 1992: 146). Eine Abbildung aus der Bildrolle zeigt eine Szene des *Yūzū-Dainenbutsu* im *Seiryōji* von schräg oben: Auf einer kleinen Bühne, die etwa einen Meter über dem Boden des Tempels aufragt, agieren, tanzen drei Spieler in teils heftigen Positionen. Davon ist mindestens einer mit einer roten Dämonenlarve maskiert. Vor der Bühne sitzen Höflinge in vornehmen Gewändern, mit *E-boshi*-Hüten, leicht verschleierte Frauen sind zu sehen.

Hinter der Bühne stehen zwei Spieler am Gong. Einer hat einen Schlaghammer, der andere schwingt ein Seil vor dem Gong. Links davon ist noch ein weiterer Musiker, vielleicht ein Flötenspieler, rechts steht ein Trommler. Im Hintergrund ist der Altar des Tempels zu sehen, mit *Shaka-nyōrai* als *Honzon* und einigen Opfergaben davor.

Der angelarvte Dämon trägt eine Perücke und ein buntes Theaterkleid, ebenso ein Spieler daneben, der womöglich auch eine hellere Larve trägt. Der dritte Spieler auf der Bühne hält einen langen Stock mit Schöpfgefäß voran, wendet sich nach vorne dem, wohl adeligen, Publikum zu. Auf der anderen Seite der Bühne ist ein vierter Spieler, der dem dritten, nicht angelarvten sehr ähnlich sieht, mit seiner Mönchsglatze. Er agiert in Richtung Publikum, wird wohl später auf die Bühne gehen.

Die Zuschauer verfolgen das Geschehen nur teilweise aufmerksam, einige unterhalten sich oder spielen im Vordergrund, andere sprechen im Hintergrund oder schauen den *Honzon* an.

Mori deutet die ganze Szene, in der neben den drei teils angelarvten und maskierten Spielern auf der Bühne, ein Orchester mit vier Musikern und auch eine Ansammlung vornehmer Gäste in Hofkleidung zu sehen ist als Beleg für eine frühe Ausprägung einer den späteren *Dainenbutsu-Sarugaku* ähnlichen Form.

Kan'ami und *Seami* erwähnt *Mori* nicht, aber eine Verbindung zu den Worten *Seamis* aus dem *Sarugaku-Dangi*, die Klassifizierung der *Saga-no-Dainenbutsu-no-Onnamonogurui* als *Nō* und als *Monomane* kann zur Darstellung in dieser Abbildung gezogen werden.

Amano und *Omote* berichten in ihrer *Nō-Theatergeschichte* von regelmässigen *Kanjin-Nō*-Vorstellungen in der *Sagano-Shakadō* ab 1458⁵⁵⁸ bis in die frühe *Edo*-Zeit hinein (*Omote and Amano* 1987: 386), also gut 200 Jahre lang. Womöglich bis in die Amtsperiode von *Tokugawa Tsunayoshi*, dem fünften *Shōgun* und Förderer des *Nō*, der über seine Mutter mit der *Shakadō* verbunden ist (sh. Kapitel III.5.2.1.b.)). *Yokomichi* bestätigt die Datierung von *Amano* und *Omote* (*Yokomichi* 1992: 7). Niemand verbindet diesen Auftritt des *Sarugaku no Nō* in der *Shakadō* mit den *Dainenbutsu-Sarugaku* (sh. Kapitel III.5.2).

Die älteste Darstellung einer *Nō*-Bühne, es handelt sich um eine Skizze in Vogelperspektive der Bühne am Flussufer des *Kamo*-Flusses in *Kyōto* bei einem Auftritt 1464 (*Kanshō* 5), ist damit gut 50 Jahre jünger als die von *Mori* gezeigte Darstellung der *Yūzū-Dainenbutsu* in *Saga*. Die Skizze der *Nō*-Bühne belegt zum ersten Mal die Verbindung einer quadratischen Hauptbühne mit einer *Schwebe-Brücke*, der *Hashigakari* (*Omote and Amano* 1987: 209).

5.1.2. ENMACHŌ AUF EINEM STELLSCHIRM VON 1547 (TENBUN 16)

So zeigt der älteste erhaltene *Byōbu* (Stellschirm), aus der Serie der *Ansichten des Inneren und Äußeren Kyōto* (*Rakuchū-Rakugai-zu*) im Besitz der *Uesugi*-Familie (datiert auf 1547, konservativer geschätzt: 1572),⁵⁵⁹ die *Enmadō* und auf einer Bühne vor dem Tempel, vor *Enma-sama* dem Höllengott tanzende angelarvte Götter. Es spielen mit Tüchern verlarvte Mönche oder auch Nonnen.

Die Szene wird von *Mori* und anderen als das heute noch in der *Enmadō* gespielte Höllenstück *Enmachō* (Bei *Enma* / In *Enmas* Reich) gedeutet.⁵⁶⁰

558 Der (dritte) *Kanze-tayū*, das Oberhaupt der Schule, nach *Seami* war es *On'ami* (starb 1467), soll vier Tage lang in der *Shakadō* aufgetreten sein. Im gleichen Jahr sei der *Konparu-tayū*, das Oberhaupt der *Konparu*-Schule, in *Sagano Shitagawa-hashi* aufgetreten sein, wohl am Flussufer, wie damals oft üblich.

559 Da sie ein Geschenk an *Nobunaga Oda* war.

560 *Enmachō* ist, neben einem weiteren, das einzige stumm / pantomimisch gespielte Stück im heutigen Repertoire der *Enmadō*, das sonst sehr stark aus *Nō*- und *Kyōgen*-Stücken entlehnt ist und im Gegensatz zu den anderen beiden Traditionen der *Dainenbutsu-Sarugaku* mit Texten gespielt wird.

Derselbe Stellschirm im Besitz des *Uesugi*-Museums⁵⁶¹ zeigt auch den Mibu-Tempel, allerdings ist dort nur das Gebäude selbst zu sehen, ohne Aufführung oder andere Spielszenen. Andere Teile der *Uesugi*-Stellschirm zeigen zum Beispiel die Villen der Herrscher in *Kyōto*, die Villa in Muromachi der *Shōgun*-Familie Ashikaga, nach der ihre Epoche auch benannt ist.⁵⁶²

In einer späteren Stellschirm mit Szenen aus *Kyōto*, der *Rakuchū-Rakugaizu* im Besitz des *Hayashibara*-Museum in *Okayama*, datiert 1615-21, ist der Mibu-Tempel mit einer Szene dreier Affenmasken zu sehen, die an Seilen auf der Vorbühne des Tempels turnen. Diese Darstellung eines der alten *Saru-* / Affen-Kyōgen ähnelt in Motiv und Art stark einer drei Jahrzehnte später erschienenen Illustration im *Kyō-warabe (Die Jugend der Hauptstadt (Kyōto))*: Die Bühne ist vor das Hauptgebäude des Mibu-Tempels gebaut worden. An der Bühnendecke sind bereits die erwähnten Seile befestigt, allerdings besitzt die Bühne noch keine Schwebenbrücke, *Hashigakari*, wie sie für die *Nō*-Bühne üblich wurde.

Rund 180 Jahre nach dem Stellschirm des *Hayashibara*-Museums entstand eine weitere Version der *Rakuchū-Rakugai-zū* auf der die 1791 gebaute Bühne zu sehen ist. Es handelt sich um den ältesten Beleg eines separaten, zweistöckigen Gebäudes, das nur für das *Mibu-Kyōgen* gebaut und *Dainenbutsu-dō* genannt wurde.

Links von der Hauptbühne ist eine Schwebenbrücke angebracht. Auch die Höhe des Gebäudes gegenüber den Zuschauern lässt sich bereits gut erkennen.

Mit diesem, im 18. Jahrhundert gebauten, separaten Bühnengebäude wird der Charakter des *Mibu-Dainenbutsu-Sarugaku* als Theater, als Kunst zum Zuschauen, unterstrichen, nicht als Kunst zum Mitmachen für das gemeine Publikum, wie es etwa noch mit dem *Rokuzai-Dainenbutsu* vorliegt.

5.2. SCHRIFTQUELLEN

5.2.1. KAN'AMI IN SEAMIS SCHRIFTEN ALS QUELLE ZUM DAINENBUTSU-SARUGAKU

Bildquellen wie der *Uesugi*-Stellschirm von 1547 (1572) sind die wichtigsten Quellen geblieben, da Schriftquellen, die von den *Nō*-Historikern akzeptiert werden, rar sind.

So findet das *Mibu-Sarugaku* erst 1485 (Bunmei 17) in einem Tagebuch eines königlichen Prinzen als *Mibu-Sarugaku usw.* 壬生猿楽云々 Erwähnung (Tanno 1992: 145 ff.).

⁵⁶¹ Die *Uesugi* waren eine *Samurai*-Familie aus Nordjapan (das heutige Museum befindet sich in *Yamagata*), die aber, wie in Japan üblich, ihre Villen auch in *Kyōto* oder *Edo*, nahe dem *Shōgun* hatten. *Uesugi* wurde zum Vertrauten *Hideyoshis* und musste sich nach dem Sieg der *Tokugawa* über die *Hideyoshi*-Söhne und deren Verbündete in die Provinz zurückziehen. Einige *Nō*-Spieler wird er auch mitgenommen haben.

⁵⁶² Immerhin war der *Mibu*-Tempel so fair, beide Details des Stellschirms im Katalog der Jubiläumsausstellung *Mibu-ten* abzubilden. Die Quelle lässt vermuten, dass *Mibu-Kyōgen* vor der *Edo*-Zeit keine besondere Rolle gespielt hat im Vergleich zu *Enmadō* und *Shakadō*. Es war noch kein weithin bekannter Ort, *meisho*.

Belege für ein Repertoire lassen sich erst ab der *Edo*-Zeit, etwa ab 1650, für das *Mibu-Kyōgen* ausmachen.

Hingegen sind die *Dainenbutsu-Sarugaku* an der *Shakadō* in Saga schon in der Zeit *Kan'amis* (1333-1384) belegt, der sich wohl bei einem Besuch des Tempels vom *Sagano no dainenbutsu Onna-monogurui no nō* 嵯峨野の大念仏女物狂の能 [Das Nō der weiblichen Besessenheit des Dainenbutsu von Saga] inspirieren liess. Nō-Forscher sehen das nicht als Beschreibung einer Theatererfahrung, sondern als Umschreibung für das spätere *Nō Hyakuman* 百万.

Im Zentrum von *Hyakuman* 百万 steht ein Kind, das verzweifelt seine Mutter sucht. Mit einem Mönch macht sich der Junge von Yoshino aus in die Hauptstadt Kyōto. Bei einem Fest in *Sagano* sehen sie im Tempel *Seiryōji* auf der *Shakadō* eine Frau einen besessenen Tanz aufführen. Der Junge erkennt seine Mutter, die Besessenheit hat ihren Zweck erreicht und verschwindet.

Das Stück ist in gewisser Weise eine positive Wendung von *Sumidagawa*, wo die Mutter ihr, ertrunkenes, Kind sucht, es ihr aber nur, zum Trost, als Geist erscheint. *Hyakuman* scheint auf eine ältere Schicht zurückzugehen sein. *Sumidagawa*, ein Nō von Seamis Sohn Motomasa, hat ,mit seiner expliziten Trauerarbeit ohne Wiedergeburt, eine tragische Fabel, die sich aber in das Yūgen-Kleid hüllen ließ.

Da Kan'ami schon 1384 starb, erst seit 1375 fest in *Kyōto* lebte, ist von einer Begegnung mit den *Dainenbutsu-Sarugaku* in dieser Zeit auszugehen. Obwohl diese Tatsache auch von *Seami* selbst im *Fūshikaden* und im *Sarugaku-Dangi* noch einmal aufgegriffen wird, indem auf den Ursprung dieses *Nō* hingewiesen wird, findet sich ausser in den Schriften und Präsentationen der *Shakadō* selbst kein Hinweis in den anderen Publikationen zu den *Dainenbutsu-Sarugaku* über diesen deutlichen Einfluss auf das Nō selbst.⁵⁶³

Seami gibt im *Sarugaku-Dangi* Worte seines Vaters wieder (Seami, Komparu et al. 1974: 264 ff.):

Der Tanz des Nō Shizuka [später Yoshino-Shizuka], empfang Einfluss vom Nō weiblicher Besessenheit des Dainenbutsu-Sarugaku von Saga [saga no dainenbutsu no onna-monogurui no nō], das sich einen Namen gemacht hatte mit seiner hervorragenden Erscheinung.

Im fünften Buch des *Fūshikaden* hiess es (Seami, Komparu et al. 1974: 42 ff.):

Mein verstorbener Vater machte sich einen Namen mit dem Nō des Tanzes der Shizuka [das spätere Yoshino Shizuka], das von der Darstellung der weiblichen Besessenheit in den Dainenbutsu in Saga mit sei-

⁵⁶³ Von Nō-Historikern wird gerne auf die dünne Quellenlage des prominenten *Mibu-Sarugaku* vor der *Edo*-Zeit hingewiesen, aber mit Moris zum Teil schon seit 40 Jahren publizierten Texten, also parallel zur Folklore-Welle nach dem Zweiten Weltkrieg, mag sich offenbar keiner der Forscher beschäftigen, ebenso wenig wie mit der ganzen *Dainenbutsu-Sarugaku*-Tradition selbst. Insofern war die Namensänderung in der *Meiji*-Zeit von *Sarugaku* zu *Kyōgen* nicht besonders weise, denn mit *Kyōgen* hat das nur wenig zu tun.

ner hervorragenden Erscheinung Einfluss erhielt. Eine einzigartige Belohnung [tenga no hōbi] und Ruhm erreichend, der sich in der Welt nicht zu verstecken braucht. Dies ist die vortreffliche Gestalt des Yūgen.

Seami spricht im *Fūshikaden* von *saga no dainenbutsu no onnamonogurui no monomane*, hingegen im *Sarugaku-Dangi* am Ende von *Nō* statt *Monomane*. Dabei hat das *Nō Shizuka* oder *Yoshino-Shizuka* als Tanz einer *Shirabyōshi*, die in *Minamoto no Yoshitsune* verliebt ist, vordergründig mit der Frauenbesessenheit im *Dainenbutsu* in *Saga*, oder auch mit der im davon beeinflussten und dort spielenden *Hyakuman*, wenig zu tun.

Doch Seami spricht konkret das *Yūgen* und den Eindruck an, den das *Nō* oder die *Monomane* der *Dainenbutsu* in *Saga* auf seinen Vater hinterliessen, der vor allem für seine Übertragung der *Kusemai* in des *Nō* bekannt ist (O'Neill 1958). Die Besessenheit einer verzweifelten Mutter wird zum ästhetischen Vorbild einer verzweifelten Liebenden, die von *Yoshino* aus nach *Kyōto* schaut, sich aber nicht, wie der Junge in *Hyakuman* selbst auf den Weg nach *Saga* macht.

Durch *Seami* rückt *Kan'ami* die *Dainenbutsu-Sarugaku* auf eine Stufe mit dem *Sarugaku no Nō*, indem er diese als *Nō* bezeichnet, nicht nur persönlich lobt, sondern auch die öffentliche Anerkennung, die sich die (*Yūzū*) *Dainenbutsu-Sarugaku* dort in weniger als 100 Jahren im 14. Jahrhundert erarbeitet haben, wiedergibt. Der Einfluss dieser älteren buddhistischen Tempeltheaterkunst auf das *Sarugaku no Nō* ist deutlich benannt.⁵⁶⁴

Die Kommentatoren und Editoren der historisch-kritischen *Seami-Zenchiku*-Ausgabe, Katō und Omote wissen nicht mehr zur Erklärung des Begriffes *Saga no Dainenbutsu Onna-monogurui* beizutragen als, es handele sich wohl um eine Vorform (*genkyoku*) von *Hyakuman*. Sie stellen damit keinen Bezug zu den *Sagano-Dainenbutsu-Sarugaku* am *Seiryōji* (*Shakadō*) her. Obwohl Omote in seiner *Nō*-Geschichte die *Kanjin-Nō*-Gastspiele des *Kanze-tayū* ab 1458 in der *Shakadō* verzeichnet (Omote 1987: 386), der Ort seitdem über zwei Jahrhunderte von den führenden *Nō*-Spielern selbst bespielt wurde. Warum nur, wenn er nicht auch eine Quelle dieser Kunst ist, wurde er bespielt?⁵⁶⁵

Takemoto Mikio⁵⁶⁶ kommt in einer Monographie, die dem *Nō* in der Zeit von *Kan'ami* und *Seami* gewidmet ist (Takemoto 1999: 445 ff.), auf das *Sagano no Dainenbutsu Onna-monogurui no Nō*, zu sprechen, bevor er im zweiten Teil dann auch *Hyakuman* als Stück von *Seami* bespricht. Takemoto nahm die *Yūzū-Dainenbutsu*-Quellen in *Saga* zur Kenntnis

564 Die Differenz zwischen dem rund zehn Jahre älteren Text des *Sarugaku-Dangi* gegenüber der Passage im *Fūshikaden* ist aufschlussreich. Denn während Seami im *Fūshikaden* ausdrücklich betont, wie stark der Einfluss auf Kan'amis *Nō* durch die Darstellung des *Dainenbutsu* in *Saga* war, dass er dort das *Yūgen*, eben jene in höfischen Kreisen so geschätzte, von Seami schliesslich zum dominanten ästhetischen Ideal erhobene, geheimnisvolle tiefe Schönheit, selbst erlebt hatte als Vorbild für das noch zu schaffende *Sarugaku no Nō*, wird im *Sarugaku-dangi* nur kurz darauf Bezug genommen. Dafür spricht er hier vom *Nō* in *Saga*.

565 Wozu einen Tempel unterstützen, mit dem man sich als Spieler nicht verbunden fühlte? Die *Shakadō* scheint ein *Furusato*, eine alte Heimat, des *Nō* zu sein.

566 Takemoto, ein *Nō*-Philologe, noch amtierender Leiter des Theatermuseums der Universität Waseda, ist, wie Amano ein Schüler von Omote Akira.

und gesteht diesen Yūzū-Dainenbutsu auch einen Einfluss auf das Nō zu. Er bringt auch den Spieler Inuō der Seami-Zeit ins Gespräch und verweist auf das Nō Yūzū-kurama, das nun ausserhalb des Repertoires ist. Die Studie von Koizumi (Koizumi 1991) zum *Saga-Dainenbutsu-Kyōgen* kannte Takemoto offenbar nicht.

Vermutlich kann alleine aufgrund der Namendifferenz zwischen *Yūzū-Dainenbutsu-Sarugaku*, *Saga no Dainenbutsu Sarugaku* und *Saga-Dainenbutsu-Sarugaku Kyōgen* von den überwiegend aus Tōkyō stammenden Forschern keine Verbindung hergestellt werden.⁵⁶⁷ Das Thema bleibt Forschungsgegenstand, kann hier vorerst nicht weiter vertieft werden. Die *Shaka-dō* scheint das Bindeglied zwischen *Sarugaku no Nō* und den *Dainenbutsu-Sarugaku* zu sein, vor allem was das heute vitale *Mibu-Kyōgen* angeht, das mehr ein Kind der *Edo*-Zeit sein scheint. Durch die Quellen der *Shakadō* und den engen Kontakt des Tempels zum *Mibu-dera*, zu den *Tokugawa*, dem Kaiserhof verknüpfen sich verstreute Quellen zu einem Theatergefüge.

a) *Topographie und politische Bedeutung des Seiryō-ji*

Der *Saga-Seiryōji* (*Shakadō*) besass enge Verbindungen zum Sohn des *Saga*-Kaisers, *Minamoto no Tōru* 源融 (822-895), der einen Vorgängertempel auf dem Gelände des *Seiryōji* gründete. Er hat auf dem Gelände ein Grab.⁵⁶⁸ Auch Hideyoshis Sohn Hideyori 豊臣秀頼 (1592-1615) erwies sich als Gönner des Tempels, stiftete neue Gebäude.⁵⁶⁹

b) *Beziehungen der Tokugawa und ihrer Tempel zu den Dainenbutsu-Sarugaku*

Der fünfte Shōgun der Tokugawa Tsunayoshi 徳川綱吉 (1646-1709, regierte 1680-1709) war dem Tempel durch seine Mutter verbunden.⁵⁷⁰ Tsunayoshi tat sich durch die Förderung der *Kita*- und der *Hōshō*-Schule hervor, wie Amano und Omote bestätigen. Er studierte und pflegte selbst das *Nō*, wie es schon *Hideyoshi* und *Ieyasu* taten.

⁵⁶⁷ Auch der *Seiryōji* gibt ein Erstarken der *Yūzū-Dainenbutsu*-Bewegung erst für das späte 15. Jahrhundert an, obwohl durch *Kan'ami* und *Seami* schon ein bedeutender Ruf im 14. Jahrhundert und, durch eine von Mori gefundene Bildquelle von 1414, sogar noch zur *Seami*-Zeit die verlarvte Spielweise und eigenwillige Performanz belegt werden kann, zur Zeit der Abfassung des *Fūshikaden*.

⁵⁶⁸ *Tōru* war ein Dichter, gilt manchen als Vorbild des Prinzen *Genji* im *Genjimonogatari* und ist auch Protagonist in einem nach ihm benannten *Nō*. Darin erscheint ein alter Mann in der ersten Hälfte, in der zweiten dann *Tōru* als Geist in der Maske eines jungen Kriegers der *Minamoto*.

⁵⁶⁹ Sein am Rande des Schlosses von Ōsaka ausgegrabener Kopf, der, nach Gefangennahme und ritueller Selbsttötung, die der Erstürmung des Schlosses von Ōsaka durch die Tokugawa 1615 folgte, abgeschlagen und dort vergraben wurde, wurde 1970 (Shōwa 55) auf dem Gelände des Tempels beigesetzt.

⁵⁷⁰ Tsunayoshi ist der Shōgun der Genroku-Periode, die gerade im Bereich des Theaters Japan zu einer grossen Blüte brachte, Tsunayoshi war eine die Welt des *Nō* prägende Figur, aber auch Chikamatsu Monzaemon, der sogar ein ganzes Stück dem *Mibu-Kyōgen* widmete war sein Zeitgenosse.

Tsunayoshis Mutter Keishōin 桂昌院 (1627-1705), Nebenfrau des dritten Shōgun *Iemitsu*, setzte sich, mit anderen für eine Sammlung ein, die von Edo ausging und den Erwerb eines neuen Hauptidols für den, einige Zeit zuvor durch ein grosses Feuer in Sagano und ein Erdbeben schwer beschädigten, Tempel und seine Gebäude zum Ziel hatte. Bis 1700 war die Sammlung abgeschlossen, der Tempel mit einer Shaka-nyōrai-Statue aus Mikuni wieder ausgestattet, fortan wurde der Tempel auch Shakadō genannt.⁵⁷¹

Tsunayoshi ist möglicherweise auch einer der wichtigen Shōgune, die jene in Leipzig vorliegende Larven-Sammlung aus dem früheren Besitz der OAG und davor der Tokugawa ausgebaut hat, nicht ohne Zutun seines Vaters Iemitsu, der als Erbauer der Tōshōgū-Schreine, Christenverfolger und Motor der Abschlüssungspolitik auch ein grosser Verschwender war, und für die Finanzkrise der Tokugawa, die sich in der Edo-Zeit schleichend verschlimmern sollte, die Grundsteine legte.⁵⁷²

Tsunayoshis Tante, Senhime (1597-1666), war die Nebenfrau von *Hideyori*, den sein Vater dennoch töten liess. Während *Tokugawa Hidetada* im *Zōjōji* in *Shiba* begraben wurde,⁵⁷³ ist *Ieyasu* in *Nikkō*⁵⁷⁴ und *Tsunayoshi* in *Ueno* (Tōkyō) im *Kan'eiji* begraben.⁵⁷⁵

Berührungspunkte der beiden theaterbegeisterten Familien *Toyotomi* und *Tokugawa* mit dem *Seiryōji* sind reichlich gegeben, vielmehr als bei der *Enmadō* oder dem *Mibu-Tempel*, die andere (adelige) Familien als Gönner hatten. Zudem sind *Zōjōji* und *Seiryōji* Tempel der *Jōdo-shū*, der Schulen der *Lehre des reinen Landes*, einer Bewegung innerhalb des *Amida*-Buddhismus, die aber auch Nähe zur *Shingon-shū* (*Enmadō*) besass.

Der *Mibu-dera* ist Haupttempel der *Risshū*, der *Ritsu*-Sekte, die bereits im 8. Jahrhundert aus China nach Japan kam, sich ab dem zwölften Jahrhundert auch in einen Synkretismus mit dem *Shingon* gab. Das könnte die Relation zum *Hiei-san* und auch zur *Enmadō* erklären. Als Haupttempel verfügt der *Mibu-dera* über eine andere Durchsetzungs-

571 Es darf vermutet werden, dass bei dem Feuer in der Edo-Zeit auch zahlreiche materielle Quellen der *Dainenbutsu-Sarugaku* in *Sagano* verbrannten, Schriften, Larven, Kostüme und anderes. Das mag die dünne Quellenlage, trotz prominenter Gönner, früher Belege für Aktivität und hohes Niveau dieser Kunst, erklären.

572 Bekannt wurde *Tsunayoshi* auch durch die Begegnung mit dem deutschen Arzt Engelbert Kaempfer, der auf *Deshima* vor *Nagasaki* für die niederländische Faktorei tätig war und als einer der sehr wenigen Ausländer in der frühen Edo-Zeit Edo selbst besuchen konnte um dem Shōgun aufzuwarten.

573 Neben *Hidetada* wurden noch fünf weitere der insgesamt fünfzehn Tokugawa-Shōgune meist zusammen mit ihren Ehefrauen in *Shiba* begraben, es handelt sich um *Ienobu* (6. Shōgun, regierte 1709-12), *Ietsugu* (7. Shōgun, regierte 1713-1716), *Ieshige* (9. Shōgun, regierte 1745-1760), *Ieyoshi* (12. Shōgun, regierte 1837-1853) und *Iemochi* (14. und vorletzter Shōgun, regierte 1858-1866). *Ieyoshi* war es, der mit den Auswirkungen der *Tempō*-Reformen seines Vaters Ienari zu leben hatte, mit denen dieser auf Aufstände und Hungersnöte reagieren wollte, die Verfolgungen der Hollandwissenschaftler *Takano Chōei* und *Watanabe Kazan* gehen auf seine Wirkung zurück. Da die letzten beiden Shōgune, die längere Perioden seit 1837 regierten, im *Zōjōji* begraben wurden, ist vorläufig auch anzunehmen, dass sie dort ihren Hauptwohnsitz aufschlugen, was erklären könnte, wieso wertvolle *Nō*-Larven dort waren. Über die Existenz einer *Nō*-Bühne im *Zōjōji* kann vorerst nur spekuliert werden, evtl. liesse sich mit den Untersuchungen des *Jinshin-kensa* und den dazugehörigen Photos ein Nachweis antreten.

574 Im *Rinnōji* in *Nikkō* sind nur *Ieyasu* (1. Shōgun, regierte 1603-5) und *Iemitsu* (3. Shōgun, regierte 1623-1651) begraben.

575 Neben *Tsunayoshi* sind dort auch *Yoshimune* (8. Shōgun, erster aus der Nebenlinie der *Kishū-Tokugawa*, regierte 1716-1745), *Ieharu* (10. Shōgun, regierte 1760-1786), *Ienari* (11. Shōgun, regierte 1787-1837) begraben. Ienari muss demnach der Auftraggeber für die Larvengutachten von Kita Hisayoshi gewesen sein.

kraft und finanzielle Potenz, was auch den Aufschwung in der *Edo*-Zeit erklären könnte, den *Shakadō* und *Enmadō* waren und sind keine Haupttempel wie *Mibu-dera* oder *Zōjōji*. Die *Enmadō* gehört zur *Shingon*-Hauptschule auf dem Yoshino-san.

Hauptgottheit, *honzon* des *Zōjōji* ist eine Statue des *Amida-nyōrai*. Die Gebäude und auch ein Teil der Gräber wurden bei den Bombenangriffen auf *Tōkyō* im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört. Der *Zōjōji* ist heute, vermutlich bereits seit der *Edo*-Zeit, Haupttempel der *Jōdo-shū* in Japan, ist demnach Ort des Priesterseminars dieser Schule. Darüber besteht zudem direkte Verbindung zu den Tempeln der *Dainenbutsu-Sarugaku* wie überhaupt zu deren Praxis. Die neokonfuzianische Orientierung der Tokugawa gilt als bekannter Topos, der sich auch in ihrer Tempelbau-Ästhetik zeigt, aber auch in ihrer Sozial- und Kulturpolitik mit Kasten und Zensur.

Wie sich dazu das *Dainenbutsu* verhält, ob es ein weltlicher Ausgleich ist, eine parallele Erscheinung oder ein Komplement zur Einbindung des Neokonfuzianismus wird noch zu eruieren sein. Die vier Haupttempel der Tokugawa teilen sich in Tempel der *Tendai* (*Rinnōji* 輪王寺 in *Nikkō* und *Kan'eiji* 寛永寺 in *Ueno* (*Tōkyō*)) und der *Jōdo-shū* (*Zōjōji* und *Daijuji* 大樹寺 (in *Aichi*, nahe *Nagoya*)).

Einige der im *Zōjōji* begrabenen Shōgune waren auch Daimyō in *Kishū*, dem heutigen *Wakayama*. Darüber besteht eine Beziehung zu der Sammlung von *Tokugawa*-Larven am *Negoroji*, die von *Tanabe* und *Miichi* untersucht und publiziert wurde.

2. TAGEBÜCHER, BRIEFE UND REISEFÜHRER ALS QUELLEN

2.a) *Tadatoshī-yadoneki* (1657)

Manchen Nō-Forschern gilt das *Tadatoshī-yadoneki* 『忠利宿祢記』,⁵⁷⁶ als eine der ältesten Tagebuchquellen zum *Mibu-Kyōgen*, da es die älteste erhaltene Quelle zu sein scheint, die ein Repertoire wiedergibt.⁵⁷⁷ Am 3. Mai 1657 (Meireki 3, 3. Monat, 20. Tag) heisst es:

Heute mit Mutter in den *Mibu*-Tempel gegangen [...] die *Kyōgen* *Oketori*, *Saru*, *Kasatate*, *Asaina*, *Bōfuri*, *Enma-ō* gesehen.

⁵⁷⁶ 今日壬生寺へ家母御参 狂言おけとり・次さる・次かさたて・次あさいな・次はうふり・次桑んま王 也。Der Verfasser dankt Miyamoto Keizō, Hōsei-Universität für diesen Hinweis. Nach einem Vortrags d. V. über die Larven in den *Dainenbutsu-Sarugaku* (Kongress der Japanischen Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Juni 2005), äußerte Miyamoto seine Bedenken gegen eine Verbindung von Nō und *Dainenbutsu-Sarugaku*, da es in den erhaltenen frühen schriftlichen Quellen keine Hinweise für Nō-Repertoire gäbe. Diese Quelle wurde vom Hofministerium, *Kunai-chō*, herausgegeben.

⁵⁷⁷ Autor des Tagebuchs ist *Otsuki Tadatoshī* 小槻忠利 (1599-1663) auch *Mibu Tadatoshī* 壬生忠利 genannt, *Kuge* 公卿, Hofadliger (Minister) in *Kyōto*.

Bis auf *Oketori* ist keines der angegebenen Stücke heute noch im Repertoire des *Mibu*-Tempels, es ist anzunehmen, das wie auf dem Stellschirm zu sehen, immer noch auf einer, der Haupthalle des Tempels, vorgelagerten Bühne gespielt wurde.⁵⁷⁸

Saru (Affe) ist eines der Schlüsselstücke des *Mibu*-Kyōgen, auf das heute neben den beiden erwähnten Bildquellen nur noch einige Schriftquellen und vor allem die dem Shakuzuru zugeschriebene Larve des *Yama-ō-gongen* (Berggottes) in Gestalt eines Affen.

In diesem Zitat ist auch die Erwähnung des *Enma-ō* auch wichtig. *Enma-ō*, der Hölenkönig ist der *Honzon* der *Senbon-Enmadō*. *Enmachō* ist eines der ältesten Stücke an der *Enmadō*. Beide Richtungen der *Dainenbutsu-Sarugaku* standen schon in einem lebendigen Austausch gestanden, trotz einer relativer Entfernung von mehreren Kilometern.

In den frühen Quellen zu den *Dainenbutsu-Sarugaku* von 1414 und 1485 sind lediglich Dämonen zu erkennen und die Zuordnung als *Sarugaku*, *Nō* und *Monomane* ist gegeben.

Chaney weist dreizehn verschiedene Repertoirelisten bis 1892 nach (Chaney 1998: 305 ff.), von denen die erste schon 1572 beginnt, mit dem Nachweis von *Saru*.⁵⁷⁹ Es handelt sich neben dem *Tokitsugu kyō-ki* von 1572, einem Tagebuch, um einen Reiseführer von 1677,⁵⁸⁰ Tagebuch ähnlichen Aufzeichnungen von 1684⁵⁸¹ und 1685.⁵⁸²

578 *Oketori* wird als Spezialität des *Mibu*-Kyōgen bezeichnet, Mori Yasuhisa kann alte Bildquellen anführen, die *Oketori* früher bei der *Enmadō* nachweisen.

579 Das *Tokitsugu kyō-ki* erwähnt am 21. Tag des 3. Monats des Jahres Genki 2 (15. April 1571) bereits *Saru* und ist der älteste schriftliche Beleg zu Gestalt und Programmatik des *Mibu*-Sarugaku. Der betreffende Tagebucheintrag entstand nur wenige Jahre vor dem *Tenshō-Kyōgen-bon*, der ältesten umfangreichen, erhaltenen Szenari-Sammlung des Kyōgen des Nō.

580 Im *Dekisai-kyō miyage* (1677) werden *Enma*, *Saru* und *Kumo-mai* erwähnt.

581 *Tsuginefu* (1684) berichtet von *Saru*, *Enma* etc.

582 *Kinki rekiran-ki* (1685) benennt *Hito-zaru*, *Saru-mai*, *Oketori* und andere. Hier ist schon der Umschwung abzulesen, denn *Oketori*, das heute als Paradestück des *Mibu*-Kyōgen gilt, ist schon gegen 1560 auf einem Bildfächer aus der *Kano*-Schule auf der Bühne der *Enmadō* nachgewiesen. *Enma* ist die Hauptgottheit der *Enmadō*, *Enmachō* das dortige Paradestück, das schon 1547 über die Darstellung auf der Stellschirm belegt ist. Das langsame Verschwinden des *Enma* aus dem *Mibu*-Kyōgen-Repertoire, nachdem er von 1684 bis 1780 in den Repertoirelisten gar nicht mehr auftaucht, wird ab 1780 von *Enma Zumō* gesprochen, einem Vorläufer des heutigen *Gaki-zumō*, wo *Jizō* und *Enma* die Höllenjungen (*Gaki*) miteinander ringen lassen, wobei die Mannschaft der Hauptgottheit des *Mibu*-Tempels, *Jizō-Bozatsu*, gewinnt, wie könnte es anders sein, kann auch als Emanzipation des *Mibu*-Tempels vom heute negierten Vorbild *Enmadō* aufgefasst werden. Ebenso die konstruierte Behauptung, *Oketori* sei eine *Mibu*-Kyōgen-Erfindung, es handelt sich eindeutig um eine Adaption. Beide Bildquellen, die der *Enmadō* ein so frühes und namhaftes Engagement mit *Enmachō* und *Oketori* belegen, sind nach Mori ein Beleg für die gewandelte Kultur nach den 1467 ausgebrochenen Ōnin-Unruhen, die das Ende der Herrschaft der *Tokugawa-Shōgun*e einläuteten. Wobei noch *Ashikaga Yoshimitsu* der *Enmadō* ihrer spät blühenden Kirschen 50 *Koku* Reis vermacht haben soll, was für die Ernährung von 50 Familien ausgereicht haben müsste.

Dazu gesellen sich Publikationen von 1704,⁵⁸³ 1714,⁵⁸⁴ Gedichte von 1750,⁵⁸⁵ ein Reiseführer von 1780,⁵⁸⁶ Bildbücher zum Mibu-Kyōgen von 1789⁵⁸⁷ und 1800.⁵⁸⁸ Der erste richtige Spielplan, *Mibu-dainenbutsu-bangumi*, erscheint in der Tempō-Periode.⁵⁸⁹

Chaney weiss von einem weiteren von 1850⁵⁹⁰ und einem Bildband aus der Meiji-Zeit (1892)⁵⁹¹ zu berichten.

3. DIE VORGESTELLTEN QUELLEN IM KONTEXT DER SARUGAKU NO NŌ

Ein Vergleich der schriftlichen oder ikonographischen Quellen der *Dainenbutsu-Sarugaku* und *Sarugaku no Nō / Kyōgen* zeigt, dass sie in die gleiche Zeit gehören, Dainenbutsu-Sarugaku wohl noch vor dem *Sarugaku no Nō* entstanden.⁵⁹² *Seami*s Schriften sind alte Zeugnisse seiner Kunst mit detaillierten Aussagen, in der Zusammenarbeit mit *Konparu Zenchiku* auch mit Zeichnungen der Grundmasken. Auf *Seami* gehen die ältesten schriftlich erhaltenen Aussagen zu den Larven zurück. Es sind einige Quellen zu den *Dainenbutsu-Sarugaku*, vor allem in *Saga*, überliefert, die zur Zeit *Seami*s entstanden. Damit kann

583 *Hōei karaku saiken zu* (1704, *Saru*, *Oketori*, *Asahina*, *Konkai*, *Momijigari*, *Yutate*, *Gaki Tsumibito*, *Saru Zatō*, *Aoi-no-ue*, *Nawanai*, *Gaki Zeme*)

584 *Miyako meisho kuruma* (1714, *Saru no mane* und Akrobatik wird erwähnt),

585 *Teitoku monjū* (1751, Gedichte von Sadanori Matsunaga, *Jūō*, *Gaki*, *Harachō*, *Oketori*, *Saru* und andere werden erwähnt)

586 *Miyako meisho zue* (1780, *Otoko date*, *Shōaku-bōzu*, *Saruhiki*, *Hanami*, *Sai-no-kawara* (altes Stück), *Mekura no kawa watari*, *Saru*, *Aoi-no-ue*, *Tsurigitsune*, *Rashōmon*, *Soga*, *Momijigari*, *Nue*, *Kumasaka*, *Raikō Yamairi* (jetzt *Ōeyama*), *Setsubun*, *Bōshibari* (jetzt *Sakegura-Kanegura*), *Hana nusubito*, *Hanaori*, *Hōraku-wari*, *Bōfuri*, *Yutate*, *Atago-mairi*, *Oketori*, *Gake Zeme* (jetzt *Sai-no-kawara*), *Enma-zumō* (jetzt *Gaki-zumō*))

587 *Mibu ehon kyōgen zukushi* (1789, von Nishimura Nantei, erwähnt *Hanami*, *Haratsuzumi*, *Sai-no-kawara* (altes Stück), *Saru yome-iri*, *Toki onna*, *Negi yamabushi*, *Mekura no kawa watari*, *Saru-zatō*, *Saru*, *Aoi-no-ue*, *Tsurigitsune*, *Rashōmon*, *Momijigari*, *Hashi-benkei*, *Nue*, *Kumasaka*, *Ōeyama*, *Kurozuka* (jetzt *Adachi-ga-hara*), *Setsubun*, *Sakegura-kanegura*, *Hana-nusubito*, *Hana-ori*, *Hōraku-wari*, *Bōfuri*, *Yutate*, *Dō-nen* (jetzt *Daikokugari*), *Ōhara-me*, *Atago-mairi*, *Oketori*, *Gake-zeme* (jetzt *Sai-no-kawara*), *Enma-zumō* (jetzt *Gaki-zumō*)),

588 *Shunkō kaku tandai* (1800, auch von Nishimura Nantei, berichtet von *Shō-akubō*, *Kūya*, *Jigoku-yaburi*, *Saru-mai*, *Yoban*, *Sai-no-kawara* (altes Stück), *Saru-zatō*, *Saru*, *Tsurigitsune*, *Rashōmon*, *Momiji-gari*, *Nue*, *Kumasaka*, *Raikō Yama-iri* (jetzt *Ōe-yama*), *Setsubun*, *Hana-nusubito*, *Hana-ori*, *Hōraku-wari*, *Bōfuri*, *Yutate*, *Atago-mairi*, *Oketori*, *Gaki-zeme* (jetzt *Sai-no-kawara*), *Enma-zumō* (jetzt *Gaki-zumō*)).

589 (1830-1844) Dieser Spielplan verzeichnet: *Atago-mairi*, *Ōeyama*, *Adachi-ga-hara*, *Ōhara-me*, *Gaki-zumō*, *Gaki Zeme* (jetzt *Sai-no-kawara*), *Setsubun*, *Tamamo-no-mae*, *Dōjōji*, *Sai-no-kawara* (altes Stück), *Dō-nen* (jetzt *Daikoku-gari*), *Kumo-iri* (jetzt *Tsuchi-gumo*), *Nue*, *Hana-ori*, *Hōraku-wari*, *Momiji-gari*, *Yōchi-soga*, *Hana-nusubito*, *Bōfuri*, *Yutate*, *Rashōmon*, *Mekura no kawa watari*, *Chinzei-hachiro*, *Toki-onna*, *Saru-no-Kyōgen*, *Tsurigitsune*, *Mochizuki*. Damit sind bis auf wenige Ausnahmen schon die auch im heutigen Repertoire vertretenen Hauptstücke verzeichnet.

590 Ein zweites, vergleichbares Kyōgen-Programm führt Chaney von 1850 an, das *Kyōgen bangumi-chō* für den Zeitraum 15. bis 29. März listet *Chinzei-hachirō*, *Sai-no-kawara* (altes Stück), *Toki-onna*, *Negi-yamabushi*, *Zatō-kawa-watari*, *Saru-zatō*, *Tsurigitsune*, *Rashōmon*, *Soga*, *Momiji-gari*, *Funa-benkei*, *Nue*, *Tsuchi-gumo*, *Tamamo-no-mae*, *Kumasaka*, *Ōeyama*, *Setsubun*, *Sakegura*, *Hana-nusubito*, *Hana-ori*, *Hōraku-wari*, *Bōfuri*, *Yutate*, *Dōnen* (jetzt *Daikoku-gari*), *Ōhara-me*, *Atago-mairi*, *Oketori*, *Gaki-zeme* (*Sai-no-kawara*), *Enma-zumō* (jetzt *Gaki-zumō*) auf.

591 Als letzte historische Quelle zum Repertoire führt Chaney eine Sammlung von Zeichnungen an, die 1892, schon in der Meiji-Zeit, unter dem Titel *Kyōto mibudera dainenbutsu kyōgen no zu* erschienen. Neben der Verwendung des Namens *Kyōto* für die nunmehr vormalige Hauptstadt, die noch in der Edo-Zeit *Miyako*, Hauptstadt, genannt wurde, fällt der endgültige Wegfall der Affen-Stücke auf, deren Zahl sich aber auch zuvor schon verringert haben. Genannt werden *Gaki-zeme*, *Ōhara-me*, *Negi-yamabushi*, *Hashi-benkei*, *Nue*, *Setsubun*, *Oketori*, *Tamamo-no-mae*, *Tsurigitsune*, *Yutate*, *Hōraku-wari*, *Funa-benkei*, *Atago-mairi*, *Ōeyama*, *Roashmon*, *Soga*, *Momiji-gari*, *Hana-nusubito*, *Yamabana tororo*, *Hana-ori*, *Dōjōji*, *Kumo-kiri*, *Kani-don*, *Bōfuri* und *Gaki-zumō*. Bis auf *Negi-yamabushi* sind alle Stücke auch im aktuellen Repertoire noch enthalten, es kann daher belegt werden, dass sich das Repertoire seit dem 19. Jahrhundert, zwischen *Tempō*- und *Meiji*-Zeit nicht mehr stark zum heutigen Repertoire hin verändert hat, in einigen zentralen Stücken wie *Saru* oder anderen Anleihen aus dem *Nō*, schon.

592 So wie auch das *Kyōgen* als Begriff älter ist, nachgewiesen schon 1352, als das *Sarugaku no Nō*.

die Parallelität der Entwicklungen des Tempeltheaters *Dainenbutsu no Sarugaku* und des zum Repräsentationstheater avancierten *Sarugaku no Nō* dargestellt und begründet werden.

Die Art der *Dainenbutsu-Sarugaku*, die Larven durchgängig aber über einem Gesichtstuch zu tragen, das die Identität des Akteurs fast vollkommen zurücktreten lässt, zeigt auf der spielerischen Ebene, wie eigene Bühnenform, eigenes Musikspiel und das nicht deckungsgleiche Repertoire, eine eigene Entstehungsquelle und Existenzberechtigung der *Dainenbutsu-Sarugaku*.

Sie weisen auf, welcher Spielwitz, welche Ambivalenz und Volkstümlichkeit dem reformierten *Nō / Kyōgen* heute fast verloren gegangen zu sein scheint. Wenn *Okina-Sarugaku* als eine Quelle des *Nō* anerkannt werden, obwohl von *Nō* und *Kyōgen* deutlich verschieden, um Jahrhunderte älter, dürfen die *Dainenbutsu-Sarugaku* und ihre Quellen nicht länger ignoriert werden, will man ein vollständiges Bild der Theatergeschichte sehen.⁵⁹³

⁵⁹³ Der Aufstieg des *Mibu-Kyōgen* zum Primat unter den drei alten Traditionen ging um den Preis einer Verschleierung der alten Quellen vonstatten und machte es einigen *Nō*-Historikern leicht, die ganzen *Dainenbutsu-Sarugaku* als Erfindung der frühen *Edo*-Zeit, wie *Kabuki* und *Bunraku* oder auch das reformierte *Kyōgen* abzutun. Dabei sprechen nicht nur die drei alten Larven des *Mibu*-Tempels und als Quellen für eine ältere Schicht der *Dainenbutsu*, ihr Zusammenspiel im Gefüge.

6. LARVEN UND MASKEN IN DEN DAINENBUTSU-SARUGAKU

6.2. MASKIERUNG DER SPIELER – IM VERGLEICH ZU NŌ UND KYŌGEN

Alle Spieler in den *Dainenbutsu-Sarugaku* tragen Larven. Ähnlich dem *Kyōgen* gibt es keine deutlich differenzierten Rollenfächer. Über dem Gesicht tragen alle Spieler ein weißes Tuch, *nuno*, das nur die Augenpartie frei lässt. Das ist eine deutliche Differenz gegenüber dem *Nō* und *Kyōgen*, dort wird die Larve direkt auf dem Gesicht getragen.⁵⁹⁴

Während bei den *Dainenbutsu-Sarugaku* das Kinn des Spielers nicht zu sehen ist, die Larven etwas größer erscheinen, ist es beim *Nō*-Spieler deutlich zu sehen: Die Larve hebt sich vom Gesicht des Spielers ab, beide sind gleichzeitig und nebeneinander zu erkennen. Der *Nō*-Spieler trägt auch eine kleine Mütze, über die ggf. eine Perücke gebunden wird.

Auf den ältesten Bilddarstellungen der *Dainenbutsu-Sarugaku* sind die Gesichter der Spieler selbst ebenfalls nicht zu sehen, entweder sie tragen Larven, unter denen ein Gesichtstuch nicht unbedingt zu erkennen wäre, oder sie tragen ähnliche Gesichtstücher, im Falle der Darstellung des *Enmachō* auf *Rakuchū-rakugai-zu* (1547) sind es mehrteilige Tücher, wie ein Kopftuch oder Schleier, so dass, ob dieser femininen Anmutung, nicht ausgeschlossen werden kann, dass auch Frauen auf der Bühne sind.⁵⁹⁵

Die Begründung für das *nuno* könnte in dem Totenkult nahen Tempeltheater selbst zu suchen sein, anders als im *Nō* und *Kyōgen*, die durch mehrere anders geartete Reformen gingen, haben die *Dainenbutsu-Sarugaku* ihren Charakter als heitere Form der Totenandacht bewahrt. Was auch darin zum Ausdruck kommt, dass die Kostüme und Larven oft im Andenken Verstorbener gestiftet wurden. Besonders die Theaterkleider sind oft im Alltag getragen worden. Einige der Larven, die aus dem *Nō* und *Kyōgen* kommen, mögen vorher dort verwendet worden sein. Da die frühen Spieler des *Sarugaku no Nō*, wie *Kan'ami*, *Seami*, *On'ami* und *Dōami* noch Namen verliehen bekamen, die alle auf *ami*, wie *Amida-nyōrai* endeten und die *Dainenbutsu-Sarugaku* vor allem dem *Amida*- bzw. dem *Shingon*- und *Tendai*-Schulen nahe stehen, ist eine frühe Nähe der Milieus weiter zu vermuten.

594 Auch das Herausstellen dieses Sachverhaltes in einem im Juni 2005 in Japan durch d. V. gehaltenen Vortrag vor japanischen Theaterforschern löste großes Erstaunen aus, besonders bei dem ehemaligen Betreuer d. V., dem Theaterhistoriker Amano Fumio.

595 Gegenwärtig, vorgeblich schon lange Zeit, spielen überwiegend Männer. Wobei es je nach Zahl der zur Verfügung stehenden Spieler und abhängig von Begabung und Familienzugehörigkeit durchaus aktive Frauen als Spieler und Musikerinnen gibt, ebenso wie auch im *Nō* und *Kyōgen*, wo sie allerdings kaum wahrgenommen werden. Allenfalls als Gegenstand von Gender-Studies oder von frauenbewegten Zuschauern und Kritikern. Oft spielen diese Meisterinnen, mehr als 100 Frauen haben Lizenzen, für ihre Schüler und einen kleinen Kreis, sind selbst aber zudem sehr aktiv auch im Unterricht der männlichen Schüler und der Popularisierung. Die Trierer Japanologin Barbara Geilhorn, eine Schülerin von Stanca Scholz-Cionca, widmete sich in ihrer Dissertation und, bereits zuvor erschienenen, Aufsätzen der Rolle der Frauen im *Nō* der modernen Zeit (ab der mittleren Meiji-Zeit). Die Dissertation ist bislang nicht veröffentlicht.

6.2.1. ALTE LARVEN UND IHR WERT ALS QUELLEN

Aufgrund der lange Zeit durch orale Tradierung bestimmten Quellenlage, gibt es einen großen Bedarf, sich auch über Larven als mehr als 700 Jahre alte Theatertraditionen zu behaupten. Gerade der *Mibu*-Tempel, der angesichts der Lage der Bildquellen vermutlich erst in der Edo-Zeit seine bis heute gewachsene Bedeutung erhalten hat, und im Gegensatz zu den anderen beiden alten Tempeln auf eine scheinbar ununterbrochene orale Tradierung der Spiele stolz sein kann, nennt drei Larven sein eigen, die auf – in Leipzig mit einigen Larven vertretenen – Schnitzer des 13. / 14. Jahrhunderts, Nichiyū (Himi), Shakuzuru und Tatsuemon, zurückgehen sollen.

Diese Zuschreibung ist eine Tempellegende, *jiden*, der Wahrheit beigemessen wird, gleichwohl haben die drei Larven allem Anschein nach keine eindeutigen Inschriften.⁵⁹⁶

Diese Larven werden die *Mibu-sanmen* [drei Larven von Mibu] genannt. Sie sind zu einer Art sakralen Objekten geworden, die nicht mehr verwendet werden, für deren Typus im heutigen Repertoire keine Entsprechung mehr zu finden ist.

Die drei sehr alten Larven des *Mibu*-Tempels wurden schon im 18. Jahrhundert als herausragende Schätze des Tempels eingestuft und auf Drucken verewigt, die Glück bringen sollten.⁵⁹⁷ Zugeschrieben werden sie den großen Larvenschnitzern der Frühzeit des *Sarugaku* Shakuzuru (Gottheit *Sumiyoshi-Myōjin*, Larve *Uba* einer alten Frau), Nichiyū (Himi) (Gottheit *Sannō-daigongen*, Affenlarve) und Tatsuemon (Gottheit *Inari-myōjin*, Larve *Hakuzōsu* des Fuchsbesessenen). Alle drei Larven sind mit shintōistischen / synkretistischen Gottheiten verbunden,⁵⁹⁸ was im Kontext der *Shinbutsu-bunri-Zeit*, die aber alle drei Tempel verschonte, weiteren Nachdenkens bedarf. Da die Affen-Stücke erst mit Beginn der *Meiji*-Zeit aus dem Repertoire verschwinden, scheint belegt, dass diese Wende mit dem Regimewechsel und der staatlichen Religionspolitik verbunden ist, der *Mibu*-Tempel gewissermassen Selbstzensur übte.

596 Die alten Larven sind von Nakamura, Miichi und später auch von Ōtani und Miyamoto untersucht worden, aber zu den Ergebnissen schweigen sich bislang alle Beteiligten aus. Nakamura äußerte sich in zwei Aufsätzen über die Larven des Mibu-Tempels, dabei umschiffte er beide Male die Frage der drei alten Larven und sprach viel mehr über die sicherer erscheinende Basis der Larven aus der Momoyama- und frühen Edo-Zeit, stellt die Spezial-Larven heraus. Über die Larven der Shaka-dō oder der Enmadō schrieb er nicht, obwohl er beide Sammlungen ebenfalls gekannt haben muss, bei letzterer ist es ganz sicher, dass er sie mehrmals untersucht hat und doch hielt er die Ergebnisse dazu zurück. Dieses Verhalten kann nur als Aussparen einer unbequemem Wahrheit gedeutet werden, einer Wahrheit jenseits von No und Kyōgen, die nicht mehr in das Weltbild Nakamuras oder auch anderer Nō-Forscher zu passen schien.

597 Im Ausstellungskatalog des Mibu-Tempels werden neben einer originalen Druckplatte aus Kirschholz auch der dazugehörige Druck auf Papier gezeigt, dabei sind die drei alten Larven aber was die Schnitzer angeht vertauscht worden, dennoch stehen über den skizzierten Larven die Namen der drei Gottheiten, die sie repräsentieren. Der Tempel nahm demnach am Diskurs um alte Larven und ihren Wert, der in der Momoyama-Zeit und frühen Edo-Zeit im Gange war und auch zur Herausbildung der Larvenschnitzerschulen führte aktiv teil, was sich auch in der Ausstattung des Tempels mit eigenen und im Schnitt guten Larven zeigt.

598 Es handelt sich nicht um die jeweiligen Hauptgottheiten (*honzon*) wie *Jizō* am *Mibu*-Tempel, die Höllengottheit *Enma* an der *Enmadō*, *Shaka* an der *Shakadō*. Dennoch tauchen diese auch heute noch im Repertoire als Figuren auf. So *Enma* und *Jizō*, die ihre Dämonen miteinander ringen lassen in *Gaki-zumō* am *Mibu*-Tempel oder *Enma* in *Enmachō* an der *Enmadō*, aber auch *Jizō* ist eine Figur, eine Maske im *Kyōgen* der *Shakadō*.

Die Shakadō weist auf die Larve einer jungen Frau hin, die in die *Tenbun*-Periode datiert wird, in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Diese ist die älteste erhaltene Larve in der kleinen Sammlung des Tempels. In ihrer Inschrift ist schon von den *Dainenbutsu-Sarugaku* zu lesen. Damit schliesst sich der Kreis zu den Quellen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, der Beeinflussung *Kan'amis* durch *Sagano-dainenbutsu-sarugaku Onna-monogurui* (sh. Kapitel III.5.2.1) und der *Yūzū-Dainenbutsu*-Darstellung mit verlarvten Akteuren von 1414.

6.2.2. KOMEN IN DER LEIPZIGER SAMMLUNG

Larven von Nichiyū (Himi), Tatsuemon und Shakuzuru finden sich, wie gezeigt werden konnte, auch in der Sammlung des Leipziger Völkerkundemuseums. Einige weisen Inschriften des Kita Hisayoshi in Goldlack auf, eines *Nō*-Spielers und Larvenforschers, der vom Shōgun beauftragt wurde, ein Inventar aller vorhandenen alten Larven im Besitz von Schauspielerfamilien, Fürsten und Tempeln anzulegen.⁵⁹⁹ Konōs Schrift von 1797 ist die älteste erhaltene Quelle ihrer Art, man kann die Erhebung der drei alten Larven des Mibu-Tempels zu großen Tempelschätzen in diese Periode datieren, damit der Urheberschaft der drei großen Schnitzer, neben der Tempellegende, auch einen Beleg, durch die Erkenntnisse der Zeit, zugestehen, da Konō nicht nur die Larven inventarisierte, sondern sich auch ausführlich mit den Eigenheiten dieser Schnitzer beschäftigte.

Es ist kaum auszuschliessen, dass Konō die Larven des Mibu-Tempels kannte und inspizierte. Perzynski stuft diese drei alten Larven des Mibu-Tempels, ohne Zweifel, in die Verzeichnisse der alten Schnitzer ein. Er sieht einen funktionalen und ästhetischen Zusammenhang zwischen *Dainenbutsu-Sarugaku* und *Nō* und *Kyōgen* begründet, wie ihn auch Hagemann und d. V. belegt sehen, trotz der formalen Differenzen (sh. Kapitel III.1).

6.2.3. DIE LARVEN-SAMMLUNG DES MIBU-TEMPELS

Der *Mibu*-Tempel hat mit 190 Larven die größte Sammlung, davon entstammen rund 130 Larven der mittleren bis späten *Edo*-Zeit (1603-1868). 35 Larven sind aus der *Meiji*-Zeit (1868-1912), 25 Larven aus der *Ashikaga*-Zeit (1336-1572), der *Azuchi-Momoyama*-Zeit (1572-1598) und aus der frühen *Edo*-Zeit. Grundsätzlich sind die Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku* mit den Larvengattungen von *Nō* und *Kyōgen* verwandt.

Unter den Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku* sind 44 % *Nō*-Larven verwandt, 42 % *Kyōgen*-Larven, 14 % sind eigene Larvenformen. Ihre Namen leiten sich von den *Kyōgen*

⁵⁹⁹ Nach allen vorliegenden Informationen ist davon auszugehen, dass die Leipziger Larven mit diesen Inschriften von Konō und auch alle anderen mit Papieretiketten für den Shōgun selbst beglaubigt wurden. Diese Larven waren bereits in dessen Sammlung oder gingen zu Konōs Wirkungszeit in diese ein.

her, in denen sie verwendet werden, das unterscheidet den Umgang mit den Larven einerseits erheblich von *Nō* und *Kyōgen*. Dort heissen einige Larven auch nach den Figuren, für die sie vornehmlich verwendet werden oder einmal geschaffen wurden, Zobel würde hier von „Rollenmasken“ sprechen. Doch überlässt die Spielpraxis die Auswahl der Larve, aus einem Spektrum möglicher Larven, der Interpretation des *Nō*-Akteurs.

Im *Kyōgen* werden selten Larven verwendet. Variationen sind eher in der spezifischen Ausformung des jeweils vorhandenen Larventyps zu finden als in der Auswahl aus einem Spektrum. Für *Buaku* oder *Shimizu* beispielsweise wählt der Spieler eine *Buaku*-Larve aus dem Besitz der Familie oder bekommt aus anderen, vielleicht besonders feierlichen Gründen, eine Larve zum Spiel überlassen.

Dabei bildet ein Anlegen der Larve im Spiegelzimmer, so wie es für die *Nō*-Protagonisten des Rollenfachs Shite die Regel ist, eher die Ausnahme, wie etwa bei den Masken Fuchs, *Tanuki*, hässliche Frau (*Oto*) oder Großväterchen. Bei *Shimizu* oder auch *Buaku* wird die Larve verwendet, um auf der Bühne eine Masken zu imitieren, also vorzugeben, ein echter Dämon sei erschienen. Jedoch handelt es sich für alle, nur nicht den Mitspieler ersichtlich, um die eine Figur, die der anderen einen Streich spielt.

Dieses Prinzip ist dem reformierten *Kyōgen* des *Nō* eigen und findet in den *Dainenbutsu-Sarugaku* in *Nise-jizō* eine vergleichbare Entsprechung, mit einer moralisch und religiös aufgeladenen Fabel.

Nakamura äussert sich in drei Texten nur über die Mibu-Larven, spart die der anderen beiden Tempel aus (Nakamura 1967), obwohl er sie als langjähriger Bewohner Kyōtos und intensiv Feldforschender gekannt haben muss (Nakamura 1974).

Die drei alten Larven werden als Produkte der *Muromachi*-Zeit anerkannt, ohne ihnen aber eine grosse Bedeutung zur Frühgeschichte der ganzen Tradition der *Dainenbutsu-Sarugaku* beizumessen. Auch die Frage der Handschriften oder Schnitsermarken oder sonstigen Eigenheiten die Rückschluss auf die Autorschaft der Larven zulassen wird nicht angeschnitten.

Weniger Probleme hat Nakamura mit der Beglaubigung einer *Buaku*-Larve, die von Ōkura Tora'akira persönlich geschnitzt und dem Tempel geschenkt worden ist. Tora'akira, der mit seinen Äusserungen zu den Larven des *Kyōgen*, als prägende Figur des reformierten *Kyōgen* der Edo-Zeit ausführlich vorgestellt wurde (sh. Kapitel I.3.2.2).

Diese *Buaku*-Larve wird für den Räuber *Kumasaka* verwendet, der auch im *Nō* eine prägnante Figur ist und dort wie im *Mibu-Kyōgen* von *Yoshitsune* überwältigt wird, der hier die Larve *Ushiwaka* trägt, die auch nach seiner Rolle benannt ist. Ein wenig den *Kasshiki*-

Larven ähnlich, ist die Larve des *Ushiwaka* im Mibu-Kyōgen, mit ihren gescheitelten Haaren und leicht weiblichem Antlitz, doch ein Beleg für eine Speziallarve des Mibu-Kyōgen. Nakamura begnügt sich in seinem Aufsatz mit der groben Kategorisierung der Larven in die vorgestellten Gruppen, geht auf die Restaurierungen der Larven in der Moderne oder unmittelbaren Gegenwart ein. In einem späteren, kurzen Text stellt er ausführlicher die Speziallarven *Danna* und *Ahō*, *Sō*, *Tokusu* u.a. vor (Nakamura 1984: 159 ff.).

Er zeigt Abbildungen der Larven *Jūrō*, *Gorō*, *Enma*, *Yorimitsu*, *Jizō* und *Danna*, weist darauf hin, dass die Larven *Danna* und *Yorimitsu* Beispiele wären für die Verlarvung aller Figuren, da diese Rollen im *Nō* dem *Waki* entsprächen, der von Beginn an nie verlarvt war. Nakamura stellt die Stücke *Sai no kawara*, *Oketori*, *Kani-don* und *Gaki-zumō* als Spezialstücke des *Mibu-Kyōgen* heraus, wohingegen *Adachi-gahara*, *Kumasaka*, *Ōeyama*, *Daibutsu-kuyō*, *Tsuchi-gumo*, *Dōjōji*, *Nue*, *Funa-benkei*, *Hashi-benkei*, *Momiji-gari*, *Yōchi-soga* und *Rashōmon* dem *Nō*, *Atago-mairi*, *Ōhara-me*, *Setsubun*, *Hana-ori*, *Hana-nusubito*, *Hōraku-wari* und *Yamabana-tororo* dem *Kyōgen* entliehen seien.

Einer genaueren Prüfung hält diese Zuschreibung kaum stand, da Verwandtschaften zwar gegeben, Differenzen in Fabel, Spielweise und Interpretation aber deutlich bleiben.

Weiter vorne in seinem Buch *Larvengespräche* hat Nakamura, neben einer ausführlichen Besprechung der *Nō*-Larven mit einer Bebilderung, auch Larven des *Kyōgen* kurz vorgestellt (Nakamura 1984: 148 ff.). Er bildet dabei *Bishamon*, *Ebisu*, *Noborihige*, *Buaku*, *Kentoku*, *Oto* und *Usofuki* ab, diese sieben Larven sind von den vorgestellten Speziallarven des *Mibu-Kyōgen* deutlich verschieden.

In Nakamuras Darstellung nehmen die *Kyōgen*-Larven gegenüber denen des *Nō* und ihren Kategorien einen geringen Raum ein.

6.3. NAMEN DER LARVEN UND DIFFERENZEN

Die Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku* sind zu einem überwiegenden Teil mit denen des *Nō* und *Kyōgen* typologisch verwandt, zu einem anderen, typologisch gering anmutenden, aber in der Spielpraxis dominanten Teil, eigene Schöpfungen vor allem des *Mibu*-Tempels und der *Enmadō*. Festgestellt wurde, dass die Larven in den *Dainenbutsu-Sarugaku* anders heißen als im *Nō* oder *Kyōgen*, meist nach der Maske oder Figur, für die sie verwendet werden, dass dieses Prinzip der funktionalen, praktischen Benennung auch *Nō* und *Kyōgen* eigen sein kann.

Im folgenden seien einige prominente Beispiele von Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku* vorgestellt und in ihren Differenzen aber auch Gemeinsamkeiten mit den Larven von Nō und Kyōgen in Verbindung gebracht.

6.3.1. BENKEI – BESHIMI

Die im Nō für den *Tengu* üblicherweise verwendete Larve *Ō-beshimi* wird in den *Dainenbutsu-Sarugaku* zwar nicht zu diesem Zweck benutzt, es gibt aber eine *Benkei* genannte Larve, für die gleichnamige Rolle des auch im Nō sehr bekannten *Musashi-bō no Benkei*,⁶⁰⁰ die vom *Beshimi*-Larventyp ist. In den *Dainenbutsu-Sarugaku* taucht *Benkei* in *Hashi-Benkei*, *Funa-Benkei*, *Horikawa-gosho* (= *Shōzon*) auf, immer wird die *Benkei* genannte Larve verwendet.

Benkei ist im Nō in der Regel eine *Waki*-Rolle, nur in *Ataka* ist er *Shite*, allerdings ohne Larve, ebenso ist Yoshitsune im Nō immer eine Kinderrolle, *kokata*, trägt nie eine Larve, wohingegen in den *Dainenbutsu-Sarugaku* die Larve *Ushiwaka*⁶⁰¹ verwendet wird.

Eine weitere Larve, *Tsuna* genannt, entspricht dem *Beshimi*-Typ. Sie hat eine breitere Stirn als *Benkei*, beide sind, trotz einer *Beshimi*-Verwandtschaft, gegenüber den bekannten *Beshimi*-Larven im Nō, wie *Ō-beshimi*, *Ko-beshimi*, *Saru-beshimi*,⁶⁰² Speziallarven des Mibu-Kyōgen. Die *Tsuna*-Larve wird für Krieger verwendet, zum Beispiel für den Anführer der Kämpferschar gegen den Saufteufel in *Ōeyama*. Sie ist im Ausdruck weniger persönlich als die *Benkei*-Larve, die einen deutlichen Charakter zeigt. Grimmig wirken beide dennoch durch die zusammengepressten Lippen.

6.3.2. KUMASAKA UND ENMA

Im Nō *Kumasaka* trägt der *Shite* die Larve *Chōrei-Beshimi*, in den *Dainenbutsu-Sarugaku* wird für die Figur *Kumasaka* die gleichnamige Larve verwendet. Die des *Mibu-dera* stammt aus der frühen *Edo*-Zeit und ist ein Werk des Kyōgen-Spielers Ōkura Tora'akira. Die *Buaku*-Larve des Kyōgen ähnelt der *Kumasaka*-Larve von Tora'akira, ist den Larven

⁶⁰⁰ Da *Benkei* auch als kulturhistorische Figur ein Bergasket ist, ein mythischer Kämpfer mit sagenhaften Kräften, der nur vom jungen Minamoto no Yoshitsune bezwungen werden konnte und ihm seitdem als treuer Diener und Begleiter zur Seite stand, liegt die Assoziation zum *Tengu* und dessen Larve im Nō nicht so fern. Der *Tengu* ist ein *Avatar* oder *keshin* des Bergasketen, auch wenn *Benkei* selbst sich im Nō nie in einen *Tengu* verwandelt, wohingegen der junge Yoshitsune selbst das Kämpfen vom Groß-Tengu in *Kurama* lernte, mit dieser Technik ist er dann gegen *Benkei* erfolgreich. Insofern zeigt die Zuweisung einer *Beshimi*-Larve zur Maske *Benkei* in den *Dainenbutsu-Sarugaku* eine intime Kenntnis des Repertoires und der lokalen Kulturgeschichte und zugleich bezeugt es eine gewisse Ironie.

⁶⁰¹ *Ushiwaka-maru* war der Kindername von Minamoto no Yoshitsune, der als historische Figur wirklich in der Kamakura-Zeit existierte und sich mit seinem älteren Bruder bittere Auseinandersetzungen zu liefern hatte (Grigull 2004).

⁶⁰² Die *Beshimi*-Larven sind auch nicht vom Nō erfunden worden, sondern viel älter, wie auch ein Exemplar in der Sammlung in Leipzig beweist. Ōyama weist auf frühe außerjapanische Einflüsse hin, gerade bei der *Beshimi*-Larve (Ōyama 1966). Was er an der unsinnigen Transkription in die Schriftzeichen festmacht.

der Dämonen und des Höllenfürsten *Enma nah*. *Buaku* ist ein leicht lächelnder *Beshimi*, zeigt im Gegensatz zu diesem seine Zähne. Die *Enma*-Larve ist dem *Beshimi* ähnlicher, sticht durch ihre rote Farbe hervor. Gerade die *Enmadō* hat Larven von *Enma*, allerdings sind diese größer als die am Mibu-Tempel, haben einen mit geschnitzten hölzernen Bart.

6.3.3. *USOFUKI – TOKUSU*

Die *Usofuki*-Larve wird im *Kyōgen* für den Geist einer Mücke oder für Vogelscheuchen verwendet, ihre Grundform leitet sich von der *Hyottoko*-Larve (wörtlich: Feuer-Mann) her, die auch im Volkstheater und in den *Kagura* sehr verbreitet ist. In den *Dainenbutsu-Sarugaku* wird die *Usofuki*-Larve zwar nicht verwendet, doch für die Figur des Dieners wird die *Tokusu*-Larve benutzt, die typologisch dem *Hyottoko* und der *Usofuki*-Larve ähnlich sieht.

In ihrer Ausformung ist sie am Mibu-Tempel eine Spezialität, so anderswo ebenso wenig anzutreffen wie die Larve *Yosuke-Usofuki* in Leipzig.

Die *Tokusu*-Larve wird verwendet in *Adachi-ga-hara*, *Ōeyama*, *Kanidon*, *Setsubun*, *Hashi-Benkei*, *Funa-Benkei*, *Momiji-gari*, *Tamamo-no-mae*, *Horikawa-gosho*, *Yamabana-tororo* und *Yochi-sōga* und ist damit in mehr als einem Drittel des Repertoires vertreten.

Im Mibu-Kyōgen *Kani-don*⁶⁰³ wird die *Tokusu*-Larve für die Figur *Kuri* verwendet. In diesem *Kyōgen* werden die Besonderheiten der Bühne der *Dainenbutsu-Sarugaku*, das Schwingen an den Seilen der Bühnendecke und das Fliegen von der Bühne, in einem besonders aktionsreichen Spektakel gezeigt. Das erst spät entwickelte Stück hat, zusammen mit der *Nō*-Adaption *Nue*, die Affenspiele ersetzt, denen jene Seile an der Bühnendecke ursprünglich dienten. Die an Seilen schwingenden Affen verschwanden zu Beginn der *Meiji*-Zeit aus dem Repertoire.⁶⁰⁴

In *Yamabana-Tororo*⁶⁰⁵ trägt der Diener die *Tokusu*-Larve. Dieses *Kyōgen* ist eine Burleske im Teehaus, sie lehrt, dass Gestohlenes einem nicht bekommt.

Dienerfiguren, die jene *Tokusu*-Larve tragen, sind eher gewitzt, Diener mit der Larve *Ahō* eher trottelig. Je nach Stück und Situation variiert diese Haltung.

603 Die Geschichte von *Kani-don* leitet sich aus der berühmten Erzählung *Der Krieg zwischen Krebs und Affe* her, auch Teile der *Momotarō*-Geschichte sind verarbeitet worden. Es ist ein *Kyōgen* im Stile *Der Bestrafung des Bösen und der Belohnung des Guten*, ein *Kyōgen* über die Rache. Krebs, Schere (*Hasami*), Kastanie (*Kuri*), Mörser (*Usu*) als Herr und Diener und der Affe stehen sich auf der Szene gegenüber.

604 Die Seile waren schon am Vordach des Tempels, zu jenem Zwecke des Schwingens, befestigt, als es noch keine separate Bühne gab.

605 *Yamabana* ist ein Gebietsname für den Nordosten Kyōtos, auf dem Weg von *Yase*, *Ōhara* zum *Hiei-san*. In diesem *Yamabana* gibt es auch heute noch viele Teehäuser, darunter das *Heihachi-chaya*, in dem aus Bergkartoffeln (*Taro*-Knollen) die berühmte Suppe *Tororo-jiro* gemacht wird.

6.3.4. Danna und Ahō

Danna (Herr) und *Ahō* (Narr) sind zwei eigentümliche Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku*.

Danna ist ein reicher Mann, die Larve wird in *Atago-mairi*, *Ōhara-me*, *Hana-ori*, *Hana-nusubito*, *Daikoku-gari*, *Yamabana-tororo* verwendet. Die Narren-Larve *Ahō* wird in fast allen dieser *Kyōgen* verwendet. Es ließe sich von einem Herr- und Diener-Verhältnis sprechen, das aber im *Kyōgen* um *Shū* (Herr) und *Tarōkaja* (Diener) dominanter ist.

So sehen wir beide Larven in *Hana-ori* (*Die Blumen abbrechen*)⁶⁰⁶ und *Hana-nusubito* (*Der Blumendieb*).⁶⁰⁷

Während die Larve des Herren *Danna* ein faltenloses, ausdrucksarmes Gesicht zeigt, die Maske selbst sich gerne in Vergnügungen stürzt, ist die der Diener-Figur *Ahō* dunkelbraun gefärbt, von zahlreichen Falten und schief sitzenden Zähnen geprägt.⁶⁰⁸

6.3.5. Hoshō, Gorō, Jūrō

Zu den eigenen Larven der *Dainenbutsu-Sarugaku* gehören auch *Hoshō*, *Gorō* und *Jūrō*. *Hoshō* wird in *Ōeyama*, *Tamamo-no-mae*, *Tsuchi-gumo* und *Rashōmon* verwendet. *Gorō* und *Jūrō*, die sich vor allem in ihrer Färbung unterscheiden, sind ebenfalls kriegerischen Figuren in diesen *Kyōgen* oder anderen im Repertoire zugeordnet, dabei sind sie in gewisser Weise Brüder.

6.3.6. Oniō, Tomomori und Yorimasa

Mit *Oniō* liegt eine kriegerische Larve vor, die mit *Nō*-Larven wenig gemeinsam hat.

Die nach ihrer Maske *Tomomori* genannte Larve ist im *Mibu-Kyōgen* typologisch vollkommen eine *Yamanba* des *Nō*, die Larve der Berghexe. Im *Mibu-Kyōgen* steht sie für eine männliche Kriegerfigur.⁶⁰⁹

Yorimasa ist auch eine Maske des *Nō*. Die Larve im *Mibu-Kyōgen* ist ein eigener Typ mit gewissen Anleihen bei den *Yorimasa*-Larven des *Nō*, doch mit eigener Interpretation in die Dämonenrichtung, weniger mit menschlicher Gestalt.

⁶⁰⁶ *Hana-ori* ist ein burleskes Drama, das vom Geben und Nehmen zwischen einem jungen Mönch und seinem Diener erzählt und vor dem Alkohol warnt. Die für den Mönch verwendete Larve ist im *Mibu-dera* ein besonders wertvolles Exemplar, da es von dem Maler der Edo-Zeit Itō Jakuchū gespendet wurde.

⁶⁰⁷ *Hana-nusubito* wartet mit der interessantesten Regel auf: Um den Dieb zu fangen, knüpfe ein Seil.

⁶⁰⁸ Der Herr schlägt seinen Diener gerne. Dieser ist schlecht gekleidet, muss sich von seinem Herrn quälen lassen. Doch er wehrt sich, tut schalkhafte Dinge.

⁶⁰⁹ So zeigt sich, dass die Adaption von Larven in der *Dainenbutsu-Sarugaku* auch die Grenzen der Geschlechter gelegentlich überschreitet.

6.3.7. SHUTEN-DŌJI UND KANI-DON

Die Hauptfigur von *Ōeyama* ist der Sautteufel *Shuten-dōji*. Im *Mibu-Kyōgen* ist ihm eine Larve des *Beshimi*-Typs vorgesehen, die an die älteren Formen des *Beshimi* erinnert.

Kani-don, eine Hauptfigur aus dem gleichnamigen Stück, besitzt eine *Buaku*-Larve, die aber im Stirnbereich anders geformt ist als die Mehrzahl der *Buaku* – wobei gerade im *Kyōgen* die Variationen gross sind – und auch noch zusätzlich einen Bart aufgemalt bekommen hat.

6.3.8. ONNA UND OTAFUKU

Frauenfiguren gibt es im *Mibu-Kyōgen* nur in wenigen Varianten. Zum einen als die schönen Frauen, hinter denen sich wie in *Dōjōji* oder *Momiji-gari* meist Dämonen verbergen. Es gibt auch Ausnahmen wie *Terako* in *Oketori* oder die Herr- und Diener-Stücke, in denen der Herr oft vergeblich nach schönen Frauen Ausschau hält.

Die Larve für junge schöne Frauen wird schlicht *Onna* genannt, entspricht den *Megami*-Larven der *Kagura*, teils werden *Nō*-Larven wie *Zō-onna* oder *Ko-omote* verwendet.

Otafuku hingegen ist die nicht schöne Frau, die unverheiratete gewissermassen, so wie im *Kyōgen* die *Oto-goze*. Diese Larve trägt zum Beispiel die eifersüchtige Frau des alten Mannes, der in *Oketori* mit *Terako* tanzt, mit ihr am liebsten durchbrennen würde. Aber auch hässliche Mädchen, die dem Herren vermittelt werden sollen, tragen diese Larve.

6.3.9. DAIJIN

Daijin ist die Larve der gleichnamigen Maske des alten Mannes, der *Terako* in *Oketori* umgarnt und mit ihr einen sehr erotischen Tanz vollzieht. Die Larve hat eine schwarze Gesichtsfarbe und einzeln aus dem Mund hervorstehende Zähne. Sie erinnert entfernt an die Larven *Ōji* der Großväter im *Kyōgen*, sie hat auch eigene, lüsterne Züge, die sich mit der vorgestellten Maske verbinden lassen. Sie wurde wohl für das Repertoire geschaffen.

6.3.10. MÖNCHE

In einigen der Stücke sind Mönche vertreten, diese sind im *Kyōgen* kaum vorhanden, im *Nō* meist in der Rolle des *Waki*, da nie verlarvt. Die Larve der Mönche ist sehr hell gehalten, etwas schalkhaft. Die Masken der Mönche widersetzen sich meist den Anweisungen

des Chefpriesters wie in *Dōjōji*. In anderen Stücken werden auch persönliche Einblicke in das Leben der Mönche gegeben.⁶¹⁰

6.3.11. JIZŌ

Jizō ist die zentrale Gottheit des *Mibu*-Tempels und so verwundert es nicht, dass dieser *Jizō* in einigen Stücken auch erscheint, vor allem in *Gaki-zumō*. Ein Bildnis des *Jizō* ist auch am Hintergrund der Bühne angebracht. Hinter den Musikern, ähnlich der grossen Kiefer auf den *Nō*-Bühnen, wobei diese viel mehr Platz einnimmt und eine andere Bedeutung hat. Die *Jizō*-Larve ist ebenfalls den *Dainenbutsu-Sarugaku* eigen und wird auch im *Kyōgen* der *Shakadō* verwendet.

6.3.12. AFFEN

Die Affen der Affenspiele sind aus den *Dainenbutsu-Sarugaku* verschwunden. Allerdings sind die Larven noch vorhanden, wie die ganz alte Larve des *Shakuzuru* und auch einige andere Affen belegen. Zum Teil werden Affenlarven noch in *Kani-don* für die Fabelwesen verwendet, aber auch für die Nachtuhle *Nue*. Mit der Verwendung der Larven rettete sich auch die Seilartistik der Affen über diese neu adaptierten oder entwickelten Stücke in die neue Zeit, nach der Trennung von Buddhas und Göttern der frühen Meiji-Ära.

6.3.13. TSUCHI-GUMO – TOBIDE

Die Erdspinne *Tsuchi-gumo* ist ein aus dem *Nō* entlehntes, aber im *Mibu-Kyōgen* anders interpretiertes Stück, für dessen Hauptfigur Larven des Typs *Tobide* verwendet werden. Das ist im *Nō* sehr ähnlich. Die *Enmadō*-Larve für die Spinne weicht deutlich ab.

6.3.14. YORIMITSU

Yorimitsu ist eine weitere Kriegerfigur. Mit einem sehr weißen Gesicht bewahrt sie aristokratische Strenge. Zugleich verraten die nach oben gezogenen Augen grosse Anspannung, Wachsamkeit, Nervosität.

6.4. PARADOXIE DER LARVEN IM KYŌGEN AM BEISPIEL SHIGEYAMA CHŪZABURŌ

Anders als von Richard Weihe intendiert, liesse sich auch bei der Untersuchung des Verhältnisses der *Dainenbutsu-Sarugaku* zu *Nō* und *Kyōgen* des *Sarugaku* von einer Paradoxie der Larven und der Masken sprechen. So stehen die Larven des *Nō* zwar stellvertre-

610 Einer hat im Stück *Daikoku-gari* sogar eine Familie, was mit dem Leben als Mönch gar nicht vereinbar ist. Daher versucht er seine Frau als *Jizō*-Statue zu tarnen, was nur misslingen kann. Im *Kyōgen* des *Nō* sind statt der Mönche, Zō, nur Nonnen-Larven bekannt, *Ama* genannt.

tend als „Nō-Masken“ für das *Nō* selbst, als deren Symbol, wie Baumbach es für die Maske im heutigen Europa konstatierte, zugleich werden die Larven im *Nō* aber nur äußerst sparsam und im *Kyōgen* des *Nō* nur in Ausnahmefällen verwendet.

Shigeyama Chūzaburō (geboren 1928) ist einer der drei alten Spieler seines Namens in Kyōto und Oberhaupt eines eigenen Familienzweiges. Er hat nur einen Sohn und potentiellen Nachfolger, Yoshinobu (geboren 1984), mit dem er in der Regel auch fast immer zusammen auftritt.

Es ist unter anderem Chūzaburōs Markenzeichen, seine jährliche Tour in Tōkyō, Kyōto, Ōsaka und Fukuoka mit einem Werbezettel anzukündigen, auf dem nur eine Larve zu sehen ist, der Name der Veranstaltung und das entsprechende Jahr.

Die Larve wechselt ebenso jährlich wie die Jahreszahl selbst, offenbar handelt es sich um Stücke aus der Familiensammlung. Meist wird auf der Rückseite des Zettels, auf der das Programm der ganzen Tour angegeben ist, nur kurz der Name der Larve genannt, ohne auf den Schnitzer oder den Kontext der Larve hinzuweisen. Auch hat die gezeigte Larve selten Bezug zum vorgestellten Programm, in dem, wie im heutigen *Kyōgen* üblich, kaum Larven verwendet werden.

So sehr Chūzaburō also die Larven, unter ihnen recht ein- und ausdrucksvolle, zu seinem Credo gemacht hat, sie kommen in der Bühnenkunst der heutigen Zeit, die er präsentiert doch kaum noch vor. Das ist ein unübersehbarer, nicht zu lösender aber offenbar nicht in Worten oder Schriften reflektierter Widerspruch.

Demgegenüber erscheinen die *Dainenbutsu-Sarugaku*, vor allem das *Mibu-Kyōgen* mit seinen Spielszenen auf Plakaten oder Postkarten wie aus einer anderen Welt. Dabei stehen nicht alleine die Larven im Vordergrund sondern die Masken selbst in ihren Aktionen.

Eine Differenz zwischen *Kyōgen* und den *Dainenbutsu-Sarugaku* ergibt sich in dem Punkt des Lachens. In den pantomimischen Stücken der *Dainenbutsu-Sarugaku* wird nicht laut gelacht, in der Körpersprache schon. Darüber hinaus gibt es noch andere Bewegungen des Wohlgefallens und der Freude.

Im *Kyōgen* dagegen gibt es ein sehr lautes als „ha“-Laut artikuliertes Lachen, das sich mechanisch steigert.

Peter Pörtner hat in einem Vortrag das Lachen in Japan untersucht und dabei die Unterscheidung in Lachen (*warau*) und Lächeln (*emu*) gemacht (Pörtner 2004). Angewandt auf diesen Kontext wäre beim *Kyōgen* von *warau* zu sprechen und bei den *Dainenbutsu-Sarugaku* von *emu*.

Damit erscheint das *Kyōgen* in Performanz rauer als die *Dainenbutsu-Sarugaku*, das in seiner spielerisch-bewegten Auflösung der Szenen eine eigene Form der Eleganz gefunden hat, die sich zwar vom *Yūgen* des *Nō* unterscheidet, ihm aber doch in Ernsthaftigkeit und präsenter Erscheinung ebenbürtig scheint, weil es aus gemeinsamer Quelle, *Yūzū-Dainenbutsu*, schöpft. Das *Kyōgen* des *Nō* versprüht die Rauheit der *Bushi*.

6.5. WEITERE VON DER VERWENDUNG AUSGESCHLOSSENE LARVEN

Neben den drei alten Larven des *Mibu*-Tempels, Affe, Fuchsbesessenem und alter Frau, die nicht mehr zur Aufführung verwendet werden, keine Entsprechung im Repertoire haben, sind im alten Katalog des *Mibu*-Tempels (kenkyūkai 1974) mit den rund 160 Larven, nicht aber im Katalog der *Mibu*-Ausstellung (1992), weitere Larven nachgewiesen, die heute nicht mehr verwendet werden, auf ein früheres Repertoire hindeuten. Es handelt sich um Füchse, mehrere *Okina*, einen *Tanuki*, Glücksgötter *Fuku no kami*, zahlreiche Frauenlarven, die Kagura-Larven gleichen. Auch Greisenlarven sind in der Sammlung.

6.6. BESONDERHEITEN DER LARVEN AN DER ENMADŌ

Die *Enmadō* verwendet für ihr, anderes, Repertoire eine Reihe verschiedener Larventypen, bildet so eine Differenz besonders zum *Mibu*-Tempel. Gerade bei den Dämonenlarven hat die *Enmadō* eigene Exemplare zu bieten. Anstatt *Ahō* oder *Tokusu* wird die *Kuromen* genannte schwarz gefärbte *Kentoku*-Larve für die Diener-Figuren aber auch für die etwas trottelligen Mönche in *Dōjōji* verwendet.

Damit wirkt die *Enmadō* mit ihren Larven auch etwas grober als das *Mibu*-Kyōgen, das in seinen Formen, mit den prächtigen Kostümen, der alten Bühne, verfeinert erscheint.

Die *Enmadō* verfügt über drei alte Larven, die separat verwahrt und nicht mehr zum Spiel verwendet werden. 2005 konnten diese drei Larven einer jungen Frau, einer *Kuromen* und einer alten, weinenden Nonne untersucht werden. Diese Larven wirken alt, ob sie es sind, kann nicht zweifelsfrei gesagt werden, aber eine Datierung vor *Edo* könnte möglich sein.

Die Larve der jungen Frau hat schon einen gewissen Teil ihrer Fassung verloren und ist an den Aussenseiten auch ausgebrochen, sie enthält eine schwarze aber nur sehr schwer zu lesende Inschrift.

Auch bei der *Kuromen* fehlt Fassung und sie ist auf der Rückseite sehr abgenutzt, es gibt keine Inschrift, vom Typ her entspricht sie den heutigen Larven.

Als dritte Larve ist die einer alten Frau, wohl einer Nonne, hinterlegt, sie hat auch Ähnlichkeit mit den *Komachi*-Larven, wie der *Rōjo* des Nichiyū (Himi), als Inschrift trägt sie *Kōbō-saku*, was vom Tempel auf Kōbō-daishi, den Gründer der Tendai-Sekte bezogen wird. Kōbō gilt auch Kita Hisayoshi, so wiedergegeben bei Perzynski, als einer der mythischen Schnitzer, ähnlich wie Shōtoku-taishi. Doch es kann als unwahrscheinlich gelten, dass diese Larve ein Werk Kōbōs ist, auch wenn ein Vorbild bei Kōbō nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Typologisch entspricht die Larve den *Rōjo*-Larven des 14. / 15. Jahrhunderts und ist wohl frühestens in das 16. Jahrhundert zu datieren.

Weitere Larven der *Enmadō*, so die für die Erdspinne *Tsuchi-gumo*, aber auch für Dämonen oder Krieger weichen in ihrer Form von den *Edo*-Larven ab, zeigen einen eigenen, nicht normierten Charakter. Es kann vermutet werden, dass diese Larven vor dem 16. Jahrhundert entstanden. Für das heutige Spiel wurde eine Reihe von ihnen nachgeschnitzt, einige darunter mit den Merkmalen der alten Larven, analog des Vorgangs das Nachschnitzen (*utsushi*) einer *komen*, wie von den vorgestellten *Nō*- und *Kyōgen*-Larven-Schnitzern der *Momoyama*- und *Edo*-Zeit bekannt. So sind neben den zahlreichen Mibu-Larven auch die der *Enmadō*, Beleg, nicht (nur) Fetisch, der langen Theatergeschichte.

FAZIT

Diese Arbeit versuchte die Begriffe Maske und Larve, in einem Kulturvergleich zwischen Japan und Europa, in der erstmaligen Bearbeitung einer deutschen Museumssammlung, anders als heute üblich, zu entwickeln. Wenn Maske nicht mehr mit Larve verwechselt wird, entsteht in der Differenz beider ein breiter Raum für die Genese von Theaterkunst, Präsenz und die Kraft ihrer Wirkung, ihrer Attraktion. Zudem verschwinden alle Paradoxien, die auf Missverständnissen um diese Differenz beruhen.

Für eine begriffliche und inhaltliche Trennung von Larven und Masken gibt es, in verschiedenen kulturellen Kontexten, alte Vorbilder, die eine Rekonstruktion dieser Verwendungen, ihre Überführung in heutige Diskurse erlauben. Eine Relektüre, eine teilweise Neuübersetzung der ästhetischen Schriften zu *Nō* und *Kyōgen* von Seami, Ōkura Tora'akira und anderen erscheint notwendig. Erste Schritte dazu wurden hier unternommen.

Obwohl Friedrich Perzynskis Larvenbuch eine Pioniertat bleiben wird, weitet sich der Blick auf sein Werk und den Prozess seiner Entstehung deutlich durch die Erkenntnisse über die frühe Existenz, den Umfang und die Qualität von Larvensammlungen aus Japan in Deutschland, unter denen die Leipziger Sammlung wohl die bedeutendste und älteste darstellt. Ihre Struktur, ihre Quellen, ihre wahrscheinliche Herkunft in Japan und ihre Bedeutung konnten in dieser Arbeit breit dargestellt werden. Den Vorgängen um die OAG-Schenkung, das OAG-Museum und die Aktivitäten des Leipziger Hauses für die japanische Regierung im Vorfeld der Schenkung, wurde eine ausführliche Würdigung zuteil.⁶¹¹

Die Beschäftigung mit den *Dainenbutsu-Sarugaku* in Kyōto schließlich versucht den Bogen des japanischen Maskentheaters und seiner Larven zurück zu seinen Quellen zu schlagen. Die Theaterreformen des *Nō* und *Kyōgen*, die zu Entstehung, Umbruch und schliesslich dem Beinahe-Tod führten, finden in den *Dainenbutsu-Sarugaku* einen nahen Verwandten, der dennoch bestenfalls ein gebrochenes Spiegelbild zurückwirft. Denn die strengen Regeln für die Spieler der *Sarugaku no Nō* und *Kyōgen*, das Larvenprivileg für wenige Rollenfächer oder Situationen, wie im *Kyōgen*, galt hier offenbar nie. Die Tokugawa prägten dennoch das Kulturleben beider Kulturräume, *Edo* und *Kyōto*.

Die Typologisierung der Larven, die einzelnen Geschichten und Handlungen konnten hier nur angerissen werden, da im Kern der Komplex Larven – Masken zu untersuchen war. Das hier bestellte Forschungsfeld will weiter beackert sein.

⁶¹¹ Durch den Reichtum der untersuchten Quellen, die, ebenso wie die Sammlung selbst, hier erstmals umfassend publiziert werden, ist dieses Kapitel Herz und Grund der Arbeit geworden. Ist Versuch einer historischen Aufarbeitung des, bis heute, traurigen Schicksals der Sammlung, die öffentlich (noch) nicht präsent ist.

BIBLIOGRAPHIE

(verwendete und relevante Quellen)

- Amano, Fumio (1997). *Nō ni tsukareta kenryokusha - Hideyoshi nōgaku aikō-ki*. Tōkyō: Kōdansha.
- Amano, Fumio (1995): *Okina sarugaku kenkyū*. Ōsaka: Izumi Sho-in.
- Antoni, Klaus J. (1998): *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai): der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans*. Leiden ; Boston: Brill.
- Antoni, Klaus (Hg.) (1997): *Rituale und ihre Urheber: Invented Traditions in der japanischen Religionsgeschichte*. Hamburg: LIT.
- Aoki, Shinji (1981): *Kyōgenmen-raisan*. Tōkyō: Haga-shoten.
- Araki, James T. (1964): *The Ballad drama of medieval Japan*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Asahi-shinbunsha (Hg.) (1992): *Kanze-shūke: Yūgen no hana*. Fukuoka: Asahi-shinbunsha.
- Averbuch, Irit (1995): *The Gods come dancing. A study of the Japanese Ritual Dance of Yamabushi Kagura*. Ithaca, New York: Cornell University.
- Avitabile, Gunhild (Hg.) (1998): *Japanese theater in the world*. – New York, NY.
- Banu, Georges (1990): *Der Schauspieler kehrt nicht wieder*. Berlin: Alexander Verlag.
- Baumbach, Gerda (2010): "Seid gegrüsst, Maske!" – Zur Maskenproblematik in der Neuzeit. In: *Corps du Théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité. Il Corpo del Teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità*. U. H. Birbaumer, Michael; Palma, Guido de. Wien: 105-137.
- Baumbach, Gerda (2002): *Maske – Zur Historisierung des Symbols von Theater*. Skizze und Arbeitspapier. Unpubliziertes Manuskript: Leipzig.
- Baumbach, Gerda (Hg.) (2002): *Theater & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Weimar; Köln: Böhlau.
- Baumbach, Gerda (1995): *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater*. Tübingen und Basel: Narr.
- Benl, Oscar (1986). *Die geheime Überlieferung des Nō / aufgezeichnet von Meister Seami*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Benl, Oscar (1953): *Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Spiels. Geheime kunstkritische Schriften des Nō-Schauspiels*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bergt, Walther Adolf (1906): *Dr. Hermann Obst*. Leipzig: Abdruck aus dem Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig.
- Bernegger, Brigit (1993): *Nō-Masken im Museum Rietberg Zürich. Die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Rietberg Museum.
- Beyer, Uta (2009): *Historische Briefforschung im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Zur Erschließung der Korrespondenzen*. In: Deimel, Claus; Lentz, Sebastian; Streck, Bernhard (Hg.): *Auf der Suche nach Vielfalt - Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 371-378.
- Blassen, Wilhelm (1987): *Die Bewegungseinheiten (KATA) des japanischen Nō-Spiels*. Bochum: Brockmeyer.
- Blau, Hagen (1966): *Sarugaku und Shushi – Beiträge zur Ausbildung dramatischer Elemente im westlichen und religiösen Volkstheater der Heian-Zeit unter besonderer Berücksichtigung seiner sozialen Grundlagen*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Blesse, Giselher (2009a): *Statt einer Einleitung: Drei unter einem Dach*. In: Deimel, Claus; Lentz, Sebastian; Streck, Bernhard (Hg.): *Auf der Suche nach Vielfalt - Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 253-262.
- Blesse, Giselher (2009b): *Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig 1869-2009 - eine Chronik*. In: Deimel, Claus; Lentz, Sebastian; Streck, Bernhard (Hg.): *Auf der Suche nach Vielfalt - Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 347-370.
- Blesse, Giselher (1994): *Daten zur Geschichte des Museums für Völkerkunde Leipzig (1869-1994)*. In: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*. Bd. 40, S. 24-71.
- Bohner, Hermann (1959): *Nō – Einführung*. Tōkyō: OAG.
- Bohner, Hermann (1955): *Gestalten und Quellen des Nō*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Bohner, Hermann (1954a): Seami. Blumenspiegel. Zweiter Teil: Die zwölf Themen. Tōkyō: OAG.
- Bohner, Hermann (1954b): Nō-saku-sho. Buch der Nō-Gestaltung. Tōkyō: OAG.
- Böttger, Walter (1964): Ein japanischer Tempelschrein. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1964, Bd. XIX, S. 108-114.
- Böttger, Walter (1959): Ein signiertes japanisches Schwertstichblatt. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1957, Bd. XVI, S. 57-61.
- Böttger, Walter (1958): Führer durch die Ostasiatischen Sammlungen. Leipzig: Museum für Völkerkunde zu Leipzig.
- Brandon, James R. (1997): Nō and Kyōgen in the contemporary world. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii.
- Brazell, Karen (1988): Twelve plays of the Nō and Kyōgen theaters. Ithaca, NY: Cornell University.
- Bunka-Hakubutsukan Kyōto (Hg.) (1992): Mibu-dera-ten. Kyōto.
- Busse, Hermann Eris (1936): Alemannische Volksfasnacht. Karlsruhe in Baden: C. F. Müller.
- Chaney, Sally (1998): Mibu Kyōgen: A living tradition of folk theatre. Diss. University of Kansas. Ann Arbor, MI: UMI.
- Damm, Hans (1966): Fritz Krause 1881-1963. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1964, Bd. XXII, S. 7-16.
- D'Arco Avalor, Silvio (1989): Le Maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale. Milano: Napolo.
- Dembski, Ulrike; Steiner, Alexandra (Hg.) (2003): Nō-Theater: Kostüme und Masken. Wien: Brandstätter.
- de Poorter, Erika (1986): Zeami's Talks on Sarugaku. Leiden: Brill.
- Diamant, Adolf (1993): Chronik der Juden in Leipzig (Aufstieg, Vernichtung, Neuanfang). Chemnitz u. Leipzig: Verlag Heimatland Sachsen.
- Erkes, Eduard (1915a): Japan und die Japaner. Leipzig: Veit & Co.
- Erkes, Eduard (1915b): Peking im Wandel der Zeiten [Kurzfassung des Vortrages]. In: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1913-14, Bd. 6, S. 64.
- Erkes, Eduard (1915c): Zur Geschichte und Charakteristik der Japaner [Kurzfassung des Vortrages]. In: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1913-14, Bd. 6, S. 99-100.
- Erkes, Eduard (1914): Das Zurückrufen der Seele (Chao-hun) des Sung Yüh. Diss. Universität Leipzig.
- Frois, Luis; Schurhammer, Georg; Voretzsch, Ernst Artur (Hg.) (1926): Die Geschichte Japans (1549-1578) / Luis Frois. Nach der Handschrift der Ajudabibliothek in Lissabon übersetzt und kommentiert von Georg Schurhammer. Leipzig: Verlag der Asia major.
- Fujii, Takeo (1983): Humor and satire in early english comedy & kyōgen drama. Hiragata.
- Fux, Herbert; Pantzer, Peter (Hg.) (1973): Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873. Wien.
- Gabbert, Gunhild (1971): Die Masken des Bugaku: Profane japanische Tanzmasken der Heian- und Kamakura-Zeit, Teil 1 + 2. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Gangō-ji-bukkyō-minzoku-shiryō-kenkyūkai (Hg.) (1974): Mibu-dera – Minzoku-shiryō-kinkyū-chōsa-sahō-kokusho. Kyōto: Fuji-Art Shuppan.
- Geilhorn, Barbara (2011): Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater. München: Iudicum.
- Gellner, Winfried (1990): Die Kostüme des Nō-Theaters. Stuttgart: Steiner.
- Germann, Susanne (2006): Ein Leben in Ostasien. Die unveröffentlichten Reisetagebücher des Arztes, Anthropologen und Ethnologen Erwin Baelz (1849-1913). Bietigheim-Bissingen: Archiv der Stadt Bietigheim-Bissingen
- Glaser, Curt (Hg.) (1930): Japanisches Theater. Berlin: Wüfel.
- Gogarten, Friedrich (1967): Luthers Theologie. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Gontard, Denis (1987): Nō, kyōgen – le masque et le rire. Marburg: Hitzeroth.
- Gotō, Hajime (2011): Studien zur Geschichte der Nō-Masken. Ihre Frühformen in Tempeln und Schreinen Japans. München: Iudicum.
- Gotō, Hajime (1995): Minkan-kamen-shi-no-kisōteki-kenkyū: nihon-geinō-shi-to-kanren-shite. Tōkyō: Nishiki-sei-sha

- Gotō, Hajime (1987): Chūsei kamen no rekishiteki minzokugakuteki kenkyū: nōgakushi ni kanshite. Tōkyō: Taga-shuppan.
- Gotō, Hajime (1980): Nō to Nihon-bunka. Tōkyō: Mokuji-sha.
- Gotō, Hajime (1964): Nōmen-shi-kenkyū-josetsu. Tōkyō: Meizen-dō-shoten.
- Grapad, Allan Georges (1984): Japan's ignored cultural revolution: the separation of shinto and buddhist divinities in meiji (shimbutsu bunri) and a case study: tōnomine. In: History of Religions. Jg. 23 (1984), Nr. 3 (Februar), S. 240-265.
- Grigull, Tom (2011): Leipziger Larven (Gesichtsmasken) und die Masken des japanischen Nō-Theaters. In: Arbeitstitel, Jg. 3, S. 1-15.
- Grigull, Tom (2010a): Nō Masken. Erscheinungen aus anderen Welten. In: Thormann, Olaf (Hg.): Ausstellungsführer Grassi Museum für Angewandte Kunst – Asiatische Kunst. Leipzig: Passage Verlag, S. 12-15.
- Grigull, Tom (2010b): Rollenspiele – Japanische Nō-Masken. In: Museum Folkwang (Hg.): „Das schönste Museum der Welt“ – Museum Folkwang bis 1933. Göttingen: Steidl / Edition Folkwang, S. 315-324.
- Grigull, Tom (2004): Yamabushi und Tengu in Nō und Kyōgen - Eine Bestandsaufnahme mit Ausblick. Magisterarbeit. Universität Leipzig: Institut für Theaterwissenschaft.
- Gundlach, Horst (1993): Wilhelm Wundt, Professor, und Anna Berliner, Studentin. In: Psychologie und Geschichte. Jg. 5, Heft 1-2, S. 143-151.
- Hashi, Hisaki: Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters : Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart. Frankfurt am Main (u.a.) 1995: Lang.
- Hagemann, Carl (1919): Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Hesse, Eva (Hg.) (1963): Nō - vom Genius Japans. Ezra Pound; Ernest Fenollosa. Serge Eisenstein. Zürich: Arche.
- Hori, Ichirō (1974): Folk Religion in Japan – Continuity and Change. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hori, Yasuemon (1998): Nōmen: kanshō to uchikata. Kyōto: Tankōsha.
- Hummel, Siegbert (1989): Seltene japanische Bildwerke im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1987, Bd. 37, S. 5-12.
- Hummel, Siegbert (1951): Tätigkeitsbericht des Museums 1945-51. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1926 / 1951, Bd. X, S. 47-49.
- Immoos, Thomas (1975): Japanisches Theater. Zürich: Orell Füssli.
- Inoura, Yoshinobu (1971): A history of Japanese Theater I. Up to Noh and Kyogen. Tōkyō: Koku-sai-bunka-shinkokai.
- Ise-shi-kyōiku-i-in-kai (Hg.) (2008) : Isshiki no okina-mai chōsa hōkokusho: kuni no kiroku sakusei tō no sochi wo kōzu beki mukei no minzokubunkasai. Ise: Ise-shi-kyōiku-i-in-kai.
- Iwata, Akira (2002): Nōmen no fūshi. Ōsaka: Tōbō-shuppan.
- Jorissen, Engelbert (1988): Das Japanbild im "Traktat" (1585) des Luis Frois. Münster, Westfalen: Aschendorf.
- Kagaya, Shinko (2005): The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas. In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg. Jg. 2005, Bd. 177-178, S. 225-236.
- Katayama, Kuroemon (1954): Kanze-ke-denrai nōmen-shū. Tōkyō: Hinoki-shoten.
- Katō, Masanori (2005): Gottfried Wagener (1831-1892) – Ein Deutscher, der die Grundlagen der japanischen Keramikindustrie schuf. In: Hoppner, Inge (Red.); Japanisch-Deutsches Zentrum Berlin (Hg.): Brückenbauer: Pioniere des japanisch-deutschen Kulturaustauschs. München: Iudicium, S. 324-333.
- Kleine, Christoph (2011): Der Buddhismus in Japan: Geschichte, Lehre, Praxis. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Kleine, Christoph (2004): Der Amida-Kult Japans: Pseudo-Buddhismus, Travestie des Christentums oder Gipfelpunkt des Mahāyāna? In: Schmithausen, Lambert (Hg.): Buddhismus in Geschichte und Gegenwart. Facetten des Buddhismus: Gibt es einen gemeinsamen Kern? Hamburg: Universität Hamburg. Bd. 9, S. 79-101.

- Kleinschmidt, Peter (1966): Die Masken der Gigaku, der ältesten Theaterform Japans. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Kirihata, Ken (1980): Kyōgen costumes. London: Thames & Hudson.
- Kobayashi, Seki (2005): Meiji-nōgaku-shōshi. Shu-toshite Tōkyō no yakusha no dōkō oyobi-nōgakusha no nagare [Eine kleine Geschichte des Meiji-zeitlichen Nō – anhand von Schauspielerbiographien der Tōkyōter Schulen]. In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg. Jg. 2005, Bd. 177-178, S. 185-197.
- Koizumi, Yorikuni (Hg.) (1991): Saga Dainenbutsu Kyōgen. Kyōto: Kamogawa-shuppan.
- Komparu, Kunio (1983): The noh theatre. Principles and Perspectives. New York: Weatherhill.
- König, Walter (1977): Dr. phil. Walter Böttger (1925-1975). In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1977, Bd. XXXI, S. 5-12.
- Koyama, Hiroshi; Taguchi, Kazuo; Hashimoto, Asao (1987): Nō-Kyōgen. Iwanami-kōza. Band V. Kyōgen no sekai. Tōkyō: Iwanami-shoten.
- Kramer, Fritz W. (1991): Die weise Spinne. Zur Verwandlung des Tricksters in der Tradition der Oglala. In: Assmann, Aleida (Hg.): Weisheit. München: Fink, S. 465-474.
- Krause, Fritz (1926): Dem Andenken Karl Weules. In: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1922-25, Bd. IX, S. 7-33.
- Kreiner, Josef (1980): Heinrich Freiherr von Siebold. Beiträge zur japanischen Ethnogenese. In: Bonner Zeitschrift für Japanologie, Bd. 2, S. 147-203.
- Kromp, Beatrice (2005): Die Sammlungspolitik der europäischen Kunstgewerbemuseen um 1900 am Beispiel der Entstehung der Ostasiatischen Sammlung des GRASSI Museums für Angewandte Kunst in Leipzig und die Frage nach dem Stellenwert für das Museum. Magisterarbeit. Universität Leipzig: Institut für Kunstgeschichte.
- Kyōgen-hozon-kai (Hg.) (2000): Shinsen-en-kyōgen no shiori. Kyōto: Shinsen-en.
- Lässig, Simone (2004): Jüdische Wege ins Bürgertum – Kulturelles Kapital und sozialer Aufstieg im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Leibfried, Christina (2003): Sinologie an der Universität Leipzig - Entstehen und Wirken des Ostasiatischen Seminars 1878-1947. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Lee, Sang-Kyong (1993): West-östliche Begegnungen. Darmstadt: Peter Lang.
- Lee, Sang-Kyong; Pantzer, Peter (Hg.) (1990): Japanisches Theater – Tradition und Gegenwart. Wien: Literas.
- Lee, Sang-Kyong (1983): Nō und europäisches Theater: e. Unters. d. Auswirkungen d. Nō auf Gestaltung u. Inszenierung d. zeitgenöss. europ. Theaters. Frankfurt am Main: Lang.
- Lehmann, Hans-Thies; Hirata, Eiichirō (2009) (Hg.): Theater in Japan. Theater der Zeit Recherchen, Band 64. Berlin: Theater der Zeit.
- Leims, Thomas (1990): Die Entstehung des Kabuki. Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert. Leiden: Brill.
- Levi-Strauss, Claude (1977): Wege der Masken. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Lewin, Bruno (1962): Aya und Hata. Bevölkerungsgruppen Altjapans kontinentaler Herkunft. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Luther, Martin; Kleinknecht, Hermann (Hg.) (1980). D. Martin Luthers Epistel Auslegung: der Galaterbrief. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lyotard, Jean-Francois (1982): Essays zu einer affirmativen Ästhetik. Berlin: Merve.
- Mantel, Peter (2009): Betriebswirtschaftslehre und Nationalsozialismus. Wiesbaden: Gabler.
- Marvin, Stephen A. (2010): Heaven has a face; so does hell: the art of the noh mask. Warren, CT: Floating World Editions.
- Matsuoka, Shinpei (1991): Utage noshintai – basara kara Seami he. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Mibu-dainenbutsu-kō; Matsuura, Shunkai (Hg.) (2000): Mibu-kyōgen sensetsu. Kyōto: Mibu-dera.
- Mibu-dera (Hg.) (2000): Mibu-Kyōgen. Kyōto: Tankō-sha.
- Miller, Roy Andrew; Naumann, Nelly (1994): Altaische schamanistische Termini im Japanischen. MOAG Bd. 121. Hamburg: OAG.
- Miller, Roy Andrew; Naumann, Nelly (1991): Zu Priestertum und Schamanismus im vorbuddhistischen Japan. MOAG Bd. 116. Hamburg: OAG.
- Minamoto, Ryōen (1989): Kata. Tōkyō: Sobunsha.

- Mitsui-kinen-bijutsukan (Hg.) (2008): Nō-men: Mitsui-kinen bijutsukan-shozō kyū-kongō-shūke denrai. Tōkyō, Mitsui bunkō.
- Miura, Hiroko (2004): Omote kara tadoru nōgaku hyaku ichi ban. Tōkyō: Tankō-sha.
- Miyamoto, Keizō (2005): Kamigata-nōgakushi-no-kenkyū. Ōsaka: Izumi-Sho-in.
- Morley, Carolyn Anne (1993): Transformation, Miracles and Mischief. The mountain priest plays of kyōgen. Ithaca, New York: Cornell University.
- Mori, Yasuhisa (1992): Miyako no san-dainenbutsu-kyōgen. In: Tanno, Akira (Hg.): Mibu-Kyōgen Tanno Akira shashin-shū. Tōkyō: Kōyō-shuppansha, S. 141-163.
- Mori, Yasuhisa (1991): Miyako no san-dainenbutsu-kyōgen no aisō-kankei. In: Koizumi, Yorikuni (Hg.): Saga Dainenbutsu-kyōgen. Kyōto: Kamogawa-shuppan, S. 117-119.
- Mori, Yasuhisa (1974): Kankei-bunken-meroku. In: Gangō-ji-bukkyō-minzoku-shiryō-kenkyūkai (Hg.) (1974): Mibu-dera – Minzoku-shiryō-kinkyū-chōsa-sahō-kokusho. Kyōto: Fuji-Art Shuppan, S. 44-50.
- Mori, Yasuhisa (1974): Senbon-enmadō dainenbutsu-kyōgen taihonshū. Tōkyō: Eigenverlag Mori Yasuhisa.
- Morita, Toshiro; Kodama, Makoto (1999): Nōmen-hyakka. Kyōto: Kyōto-sho-in.
- Morioka, Heinz; Sasaki, Miyoko (1997): Die Bühnenkunst des Kyōgen. Neun klassische Kyōgen-Spiele. OAG Taschenbuch, Band 69. Tōkyō: OAG.
- Müller, Friedrich Wilhelm Karl (1897): Einiges über Nō-Masken. In: T'oung Pao, Leiden: Brill, Bd. VIII, S. 1-52.
- Münz, Rudolf (1998): Aldilá teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen. In: Amm, Gisbert (Hg.); Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, S. 273-287.
- Münz, Rudolf (1979): Das andere Theater – Studien zu einem Teatro dell'Arte der Lessingszeit. Berlin: Akademie-Verlag.
- Der Vorstand des Museums für Völkerkunde (Hg.) (1875): Geschichte des Jahres 1875. In: Bericht des Museum für Völkerkunde, Jg. 3, S. 3-7.
- Direktion des Städtischen Museums für Völkerkunde (1907): Die Entwicklung des Museums 1901 bis 1905. In: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 3, S. 15-17.
- Direktion des Städtischen Museums für Völkerkunde (1910): Die Entwicklung des Museums 1908. Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig 3, S. 7-13
- Direktion des Städtischen Museums für Völkerkunde (1913): Die Entwicklung des Museums 1911 und 1912" Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig 3, S. 5-10.
- Nagai, Takeshi (2002): Kyōgen-hensen-kō. Tōkyō: Miyai-shoten.
- Nakagawa, Shin (2000): Kyōto – Klänge des Kosmos. Berlin: Merve.
- Nakamura, Yasuo (1993): Sendai Kongō-Iwao-shi to Furiidorihi Perutsinsukii. In: Kongō, Jg. 1993.
- Nakamura, Yasuo (1984): Nō masks - Their history and development. In: Mime Journal, Jg. 1984, Issue: Nō / Kyōgen Masks and Performance. Claremont, California, S. 114-124
- Nakamura, Yasuo (1984): Kamen no hanashi. Kyōto.
- Nakamura, Yasuo (1974): Mibu-Kyōgen no men ni tsuite. In: Mibu-dera - Minzoku-shiryō-kinkyū-chōsa-sahō-kokusho, Bd. 2. Genkō-ji. Kyōto: 22-29.
- Nakamura, Yasuo (1967): Mibu-Dainenbutsu no omote – toku ni saru to buaku no men ni tsuite. In: Geinōshi-Kenkyū, Bd. 18
- Nakanishi, Tōru (1985): Nōmen. Tōkyō: Tamagawa-daigaku-shuppanbu.
- Naumann, Nelly (1996): Die Mythen des alten Japan. München: Beck.
- Nentwig, Ingo (2009): Der Einbruch der Philologie in die Völkerkunde. Zur Geschichte der Asien-Ethnologie in Leipzig. In: Deimel, Claus; Lentz, Sebastian; Streck, Bernhard (Hg.): Auf der Suche nach Vielfalt - Ethnographie und Geographie in Leipzig. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 79-94.
- Nentwig, Ingo (2005): The Japanese Collection at the Museum für Völkerkunde zu Leipzig. In: Kreiner, Josef (Hg.): Japanese collections in European museums - General Prospects / Regional-Studies. Bonn: Bier, S. 589-92.

- Nentwig, Ingo (2001): Gründerjahre – Die Sammlung der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Mitnahmeblatt des Grassi Museums für Völkerkunde [undatiert, aber aus der Zeit des Interim in der Mädlerpassage, die 2001 begann]
- Nentwig, Ingo (1994): Umnataan – eine schamanische Festzeremonie bei den Birar-Oroqen in der VR China. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XL, S. 89-121.
- Nentwig, Ingo (1989): Bericht von einer Exkursion zur Ewenkischen Gemeinde Aoluguya im Linken Ergun-Banner der Inneren Mongolei (VR China). In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig Jg. 1987, Bd. XXXVIII, S. 101-127.
- Nishino, Haruo (2008): Sai-ō-nō-kyōgen-men-no-kenkyū - A study of No and Kyogen Masks in Europe. Tōkyō: Hōsei-daigaku.
- Nishino, Haruo (2006): Umi wo watatta nō men no kenkyū. Tōkyō: Hōsei-daigaku.
- Nishino, Haruo (2005): Perutsinsukii no nōgaku-kenkyū. Tōkyō: Hōsei-daigaku.
- Nishino, Haruo (2005): Nihon-bijutsuka Friedrich Perzynski kenkyū. In: Nōgaku, Bd. 28.
- Noever, Peter (Hg.) (1997): Japan yesterday – Spuren und Objekte der Siebold-Reisen. München / New York: Prestel.
- Nogami-kinen-hōsei-daigaku-nōgaku-kenkyūsho (Hg.) (2005): Gaikoku-jin no Nōgaku-kenkyū. Tōkyō: Hōsei-daigaku kokusai nihongaku kenkyū-sentaa.
- Nogami, Toyo-ichirō (1987): Nō no hanashi. Tōkyō: Iwanami.
- Nogami, Toyo-ichirō (1938): Nō masks. Classifications and explanations. Tōkyō: Iwanami.
- Nose, Asaji (1938): Nōgaku-genryū-kō. Tōkyō: Iwanami.
- Oba, Masaharu (1984): Bertolt Brecht und das Nō-Theater. Das Nō-Theater im Kontext der Lehrstücke Bertolt Brechts. Frankfurt am Main: Lang.
- Ōgai, Mori; Schöche, Heike (Hg.) (2008). Deutschlandtagebuch 1884 - 1888 / Mori Ōgai. Tübingen: Konkursbuch.
- Ōgai, Mori; Weinkauff, Bernd (Hg.) (2004): Deutsches Tagebuch 1884 - 1888: Auszüge aus den Jahren 1884 - 1885, in denen Mori Ōgai in Leipzig lebte. Leipzig: Verbundnetz Gas AG.
- Omote, Akira (1994): Kita-ryū no seiritsu to tenkai. Tōkyō: Heibonsha.
- Omote, Akira; Takemoto, Mikio (1988): Nōgaku no densho to geiron. Iwanami-kōza. Nō to Kyōgen. Band II. Tōkyō: Iwanami Shoten
- Omote, Akira; Amano, Fumio (1987): Nōgaku no rekishi. Iwanami-kōza. Nō to Kyōgen. Band I. Tōkyō: Iwanami-shoten.
- Omote, Akira (1979-86): Nōgaku-shi-shinkō. Tōkyō: Wanya-shoten.
- O'Neill, Peter G. (1958): Early Nō Drama - Its background, character and development 1300-1450. London: Lund Humphries.
- Ortolani, Benito (1995): The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton, N.J.: University of Princeton Press.
- Ōyama, Shigeaki (1966): Japanische Masken - Auf den Spuren hellenistischer Überlieferung in japanischer Kultur. Tōkyō: Asahi.
- Pantzer, Peter; Saaler, Sven (2007): Karl von Eisendecher im Japan der Meiji-Zeit. Photographische Impressionen eines Kaiserlichen Gesandten. München: OAG bei Iudicium.
- Pantzer, Peter (Hg.) (2002); Kume, Kunitake: Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873. München: Iudicium.
- Pantzer, Peter; Wieninger, Johannes (Hg.) (1990): Verborgene Impressionen. Japonismus in Wien 1870-1930. Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst.
- Perzynski, Friedrich (2007): Nihon no kamen. Nō to Kyōgen. Tōkyō: Hōsei-daigaku-shuppan.
- Perzynski, Friedrich (2007): Japanese Nō masks. New York: Dover.
- Perzynski, Friedrich (1925): Japanische Masken. Nō und Kyōgen. Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter.
- Pörtner, Peter (2004): Zum "risus japonicus". Ungedrucktes Vortragsmanuskript.
- Pörtner, Peter; Heise, Jens (1996): Die Philosophie Japans. Stuttgart: Kröner.
- Quinn, Shelley Fenno (2005): Developing Zeami. The noh actor's attunement in practice. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press.

- Rath, Eric C. (2004): *The ethos of noh : actors and their art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center.
- Ray, John (1710). *Historia Insectorum*. Londini.
- Ray, John (1691): *The Wisdom of God Manifested in the Works of the Creation*. Being the substance of some common places delivered in the Chappel of Trinity-College, in Cambridge. London.
- Rimer, Thomas (Übers.); Yamazaki, Yoshikatsu (Hg.) (1986): *On the art of the nō drama : the major treatises of Zeami*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Rotermund, Hartmut O. (1968): *Die Yamabushi. Aspekte ihres Glaubens, Lebens und ihrer sozialen Funktion im japanischen Mittelalter*. Monographien zur Völkerkunde, Band 5. Hamburg.
- Rotermund, Hartmut O. (1968): *Majinai-Uta. Grundlagen, Inhalte und Formenelemente japanischer magischer Gedichte*. MOAG 59. Hamburg.
- Rosner, Erhard (1989): *Medizingeschichte Japans*. Leiden; Köln: Brill.
- Saga-dainenbutsu-kyōgen-hozon-kai (Hg.) (1996): *Saga-Kyōgen*. Kyōto: Saga-dainenbutsu-kyōgen-hozon-kai.
- Salz, Jonah (1997): *Roles of passage – Coming of age as a Kyōgen player*. Diss. University of New York.
- Schädlich, Wolfgang (1997): *Vertrauen und Verrat*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Scheps, Birgit (1994): *Die Australien-Sammlung aus dem Museum Godeffroy im Museum für Völkerkunde zu Leipzig*. In: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XL, S. 194-209.
- Scholz-Cionca, Stanca; Balme, Christopher (Hg.) (2009): *Nō Theatre Transversal*. München: Iudicium.
- Scholz-Cionca, Stanca (Hg.) (2005): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit*. NOAG, Bd. 177-178. Hamburg: OAG.
- Scholz-Cionca, Stanca; Leiter, Samuel (Hg.) (2001): *Japanese Theatre and the international stage*. Leiden: Brill.
- Scholz-Cionca, Stanca (1998): *Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert: vom mittelalterlichen Theater der Aussenseiter zum Kammerspiel des Shogunats*. München: Iudicium.
- Scholz-Cionca, Stanca (1991): *Aspekte des mittelalterlichen Synkretismus im Bild des Tenman Tenjin im Nō*. Stuttgart: Steiner.
- Schwarzer, Rolf (1986): *Spiegel berühmter Feldherren Japans*. In: *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Leipzig*, Bd. 51, S. 20-36.
- Schwarzer, Rolf (1981): *Zum Gedenken an den Völkerkundler Eduard Erkes*. In: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig*, Bd. XXXIII, S. 5-11.
- Seami, Motokiyo; Komparu, Zenchiku; Omote, Akira (Hg.) (1974). *Seami, Zenchiku*. Tōkyō: Iwanami.
- Seami, Motokiyo; Böhner, Hermann (Übers.) (1954). *Blumenspiegel (Kwagyō, Hana no kagami)*. Tōkyō: OAG.
- Seige, Christine (2009): *Erwerbspolitik und Sammelstrategien am Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Ein Überblick von der Zeit seiner Gründung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges (1869-1945)*. In: Deimel, Claus; Lentz, Sebastian; Streck, Bernhard (Hg.): *Auf der Suche nach Vielfalt - Ethnographie und Geographie in Leipzig*. Leipzig: Leibniz-Institut für Länderkunde, S. 263-294.
- Seki, Hideo (2005): *Hakubutsukan no tanjō – Machida Hisanari to Tōkyō-teishitsu-hakubutsukan*. Tōkyō: Iwanami shinsho.
- Senbon-Enmadō-Dainenbutsu-kyōgen-hozon-kai (Hg.) (ohne Jahr): *Senbon-Enmadō-Kyōgen*. Kyōto: Senbon-Enmadō-Dainenbutsu-kyōgen-hozon-kai.
- Shibano, Dorothy (1973): *Kyōgen. The comic as drama*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- Shigeyama, Kuniko (2010): *Okina-kuden-hisho*. In: *Engeki-gaku-ronso*. Ōsaka: Ōsaka-daigaku-engeki-gaku-kenkyūsho. Bd., 11., S. 462-469.
- Shirasu, Masako (1965): *Nōmen*. Tōkyō: Kyūryū-dō.

- Tōji-shingon-shū Shinsen-en (Hg.) (2000): Heian-kyō saiko no shiseki. Kyōto: Tōji-shingon-shū Shinsen-en.
- Siebold, Alexander von; Schmidt, Vera (Hg.) (2000): Korrespondenz Alexander von Siebold - Aus den Quellen des Gaimushō, Tōkyō Daigaku. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Siebold, Alexander von; Schmidt, Vera (Hg.) (1999): Alexander von Siebold - die Tagebücher. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Spang, Christian W. (2008): Die Wanderjahre der OAG bis zur "Oyatoi-Blüte". In: Hayashi-Mähner, Elke; Ophüls-Kashima, Reinold; Pfeifer, Matthias; Rudolf, Nathalie (Hg.): Tōkyō: Konstruktionen einer Metropole – sozial, politisch, kulturell, historisch. Tōkyō: OAG Taschenbuch Nr. 89, S. 261-289.
- Spang, Christian W. (2006a): Anmerkungen zur frühen OAG-Geschichte bis zur Eintragung als "japanischer Verein" (1904). In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg, Jg. 76-1-2, Jubiläumsausgabe 80 Jahre NOAG, S. 67-92.
- Spang, Christian W. (2006b): Das ausgefallene Jubiläum. Randnotizen aus dem Ausschuß für die Geschichte der OAG (GOAG), S. ?
- Spang, Christian W. (2005): Das gescheiterte Museumsprojekt, Leipzig und die 'Sektion Berlin'. In: OAG Notizen, Jg. 2005, Nr. 2, Randnotizen aus dem GOAG (Ausschuss für die Geschichte der OAG, 2.
- Steininger, Helga (Hg.) (1956): Sino-Japonica: Festschrift André Wedemeyer zum 80. Geburtstag. Leipzig: VEB Harrassowitz.
- Sugimori, Miyoko (1969): Kyōgen-kenkyū – kōsatsu to kanshō. Tōkyō: Ōfūsha.
- Taguchi, Kazuo (1977): Kyōgen-ronkō – setsuwa kara no keisei to sono tenkai. Tōkyō: Miyai-shoten.
- Takemoto, Mikio (1999): Kan'ami - Seami-jidai no nōgaku. Tōkyō: Meiji-shoin.
- Tanabe, Saburōsuke (Hg.) (2008): Sumitomo korekushon nōmen, nōshōzoku, nōgakki-ten. Tōkyō: Kokuritsu-nōgakudō.
- Tanabe, Saburōsuke (2003): Development of Japanese Masks? In: Miracles and Mischief - Japanese Theatre of Nō and Kyōgen. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Tanabe, Saburōsuke (Hg.) (2002): Negoroji no nōmen. Kyōto: Tankōsha.
- Tanabe, Saburōsuke (1997): Nōmen. In: Sano-bijutsukan (Hg.): Nō-Kyōgen men – Sano-bijutsukan - Series, S. 48-56.
- Tanabe, Saburōsuke (1989): Mitsui-bunko-shozō kyū-kongō-ryū honmen ni tsuite. In: Mitsui-bunko (Hg.): Nōmen. Tōkyō: Mitsui-bunko, S. 6-15.
- Tanno, Akira (Hg.): Mibu-Kyōgen Tanno Akira shashin-shū. Tōkyō: Kōyō-shuppansha
- Tawada, Yoko (2000): Spielzeug und Sprachmagie - eine ethnologische Poetologie. Tübingen: Konkursbuchverlag.
- Tokugawa-bijutsukan (Hg.) (1996): Nōmen, Nōshōzoku – Tokugawa-bijutsukan. Nagoya.
- Tōkyō-kokuritsu-hakubutsukan (Hg.) (2003): Ainu no kōgei. Tōkyō: Tōkyō-kokuritsu-hakubutsukan.
- Tsuruoka, Giichi; Zobel, Günter (1987): Nō und kultisches Volkstheater in Japan. OAG aktuell, Bd. 28 Tōkyō: OAG.
- Veit, Willibald (2001): Ein erster Besuch: Die Sammlung des Museums für Ostasiatische Kunst Berlin in der Eremitage in St. Petersburg. In: Ostasiatische Zeitschrift: Neue Serie, Jg. 2, S. 35-40.
- Waley, Arthur (1922): The Noh Plays of Japan. London.
- Walravens, Hartmut (2006): Zur Promotion des Kunsthistorikers (und Japanologen?) Friedrich Perzynski, Hamburg 1922-1924. In: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg, Jg. 76-1-2, Jubiläumsausgabe 80 Jahre NOAG, S. 35-54.
- Walravens, Hartmut (2005): Friedrich Perzynski (1877-1962?) Kunsthistoriker, Ostasienreisender, Schriftsteller Leben - Werk Briefe. Melle: Wagner Edition.
- Weber-Schäfer, Peter (1962): 24 Nō-Spiele. Frankfurt am Main: Insel.
- Weber-Schäfer, Peter (1960): Ono no Komachi. Gestalt und Legende im Nō-Spiel. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Wedemeyer, André (1957): Das japanische Drei-Affen-Symbol und der Kōshin-Tag. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Bd. XVI, S. 28-56.

- Weihe, Richard (2004): Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. Tübingen: Narr.
- Weule, Karl (1922): Führer durch das Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Leipzig: Im Selbstverlage des Museums für Völkerkunde (4. Auflage).
- Wieninger, Johannes (1997): Die Sammlung Siebold im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst. In: Noever, Peter (Hg.) (1997): Japan yesterday – Spuren und Objekte der Siebold-Reisen. München / New York: Prestel. S. 197-198.
- Yagi, Seiya (1999): Taiheiki-teki sekai no kenkyū. Kyōto: Shibunkaku.
- Yagi, Seiya (1983): Mibu-Kyōgen no saru ni tsuite. In: Bunkashi-gaku, Bd. 39.
- Yagi, Seiya (1984): Mibu Kyōgen Oketori Kō. In: Fūzoku.
- Yagi, Zengorō; Yagi, Seiya (Hg.) (1986): Mibu-dainenbutsu-kyōgen-tōdai-35-nenshi-nenbyō. Kyōto: Mibu-dera-Mibu-dainenbutsu-kō.
- Yamamoto, Tōjirō (1982): Ai-Kyōgen no kenkyū. Tōkyō: Wanya-shoten.
- Yamamoto, Tōjirō (1978): Kyōgen no susume. Tōkyō: Tamagawa-daigaku-shuppan-bu.
- Yashima, Masaharu (1985): Seami no nō to geiron. Tōkyō: Miyai-shoten.
- Yokomichi, Mario (1992): Nōgaku-zusetsu. Iwanami-kōza Nō-Kyōgen. Bekkan. Tōkyō: Iwanami-shoten.
- Yokomichi, Mario (1987): Nō no kōzō to gihō. Iwanami-kōza Nō-Kyōgen. Band IV. Tōkyō: Iwanami-shoten.
- Yonekura, Toshiaki (1973): Waranbe-gusa kenkyū. Tōkyō: Kazama-shobō.
- Zobel, Günter (2001): Japanische Masken in der Welt (2) - "Nō-Masken" im Hause Bertolt Brechts. In: Journal of Liberal Arts / The School of Political Science and Economics, Bd. 110, March 2001, S. 139-173.
- Zobel, Günter (2000). Rezension zu: Scholz-Cionca, Stanca: Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert: Vom mittelalterlichen Theater der Aussenseiter zum Kammerspiel des Shogunats. In: Monumenta Nipponica, Jg. 55, Bd. 1 (Spring, 2000), S. 129-132.
- Zobel, Günter (1999): Japanische Masken in der Welt (1) - Kagura-Masken und Nō-Maskenbildrolle aus der Siebold-Sammlung im Museum für Völkerkunde in Wien. In: Journal of Liberal Arts / The School of Political Science and Economics, Bd. 106 (March 1999), S. 159-178.
- Zobel, Günter (1987): Nō-Theater - Volks- und völkertümliche Hintergründe. Tōkyō: OAG.
- Zollinger, Adam (2010): Saga-nabeshima no densei-shiryō kara mita daimyō-men no seisaku to shūshū no jittai. Tōkyō: Kazama-shobo. [Überarbeitete Fassung von Zollinger 2006]
- Zollinger, Adam (2006): Saga-nabeshima no densei-shiryō kara mita daimyō-men no seisaku to shūshū no jittai / The Manufacture and Procurement of "Daimyo Masks" as Revealed Through Original Records and Hereditary Possessions of the Saga-Nabeshima Domain. Diss. University of Kyūshū: Fukuoka.
- Zwernemann, Jürgen (1997): Aus den frühen Jahren des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. In: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Jg. 1994, Bd. 41, S. 27-46.

INHALT DES BILDANHANGES

A. Larven und Masken	2
1. Larven und Masken in Europa	2
2. Richard Weihs <i>Paradoxie der Maske / Wir sind Maske</i> (Wien, 2009)	5
3. Japanische Larven in <i>Kokka</i> 1892 (Meiji 25)	9
4. Alte Larven Seamis und Motomasas auf <i>Sado</i> und auf dem <i>Yoshino</i>	11
5. Friedrich Perzynskis <i>Japanische Masken</i> : Masken und Larven darin	13
6. Schnitzer in einem Tempel in <i>Kyōto</i>	14
7. Figurinen der <i>Nō</i> -Masken (<i>nikyoku-santai-ningyō-ezu</i>)	16
 B. GRASSI-Museen. Wien. Tōkyō. Schriftquellen	 19
1. Topographie / Geschichte / Gründer / Direktoren	19
2. Ostasien-Kuratoren und Ostasien-Ausstellungen	27
3. Die heutige Dauerausstellung (Ost-)Asien im Völkerkundemuseum	30
4. <i>Nō</i> -Larven im GRASSI Museum für Angewandte Kunst	40
5. Wien 1873 – Japanische Kommission und ihre Mitglieder, Impressionen	41
6. <i>Shiba: Zōjōji – Tōshōgū</i>	48
7. <i>Nō</i> vor dem <i>Meiji-Tennō</i> 1878	53
 C. <i>Dainenbutsu-Sarugaku</i> – Larven und Masken	 54
1. Repertoire – <i>Mibu-dera</i>	54
2. Kostüme – <i>Mibu-dera</i>	73
3. Bühne – <i>Mibu-dera</i> – Bildquellen zur Historie	75
4. Larven – <i>Mibu-dera</i>	99
5. Räume unter der Bühne – Ankleiden / Verlarven	109
6. Verlarvung und Masken in den <i>Dainenbutsu-Sarugaku</i> / <i>Nō</i> und <i>Kyōgen</i>	115
7. Musikinstrumente und Requisiten des <i>Mibu-Kyōgen</i>	118
8. <i>Enmadō</i> – Repertoire / Bühne / Larven und Masken	122
9. <i>Shakadō</i> – Repertoire / Bühne / Larven und Masken	162
10. <i>Shinsen-en</i> – Repertoire / Bühne / Larven und Masken	173
 Abbildungsnachweis	 174

A. Larven und Masken

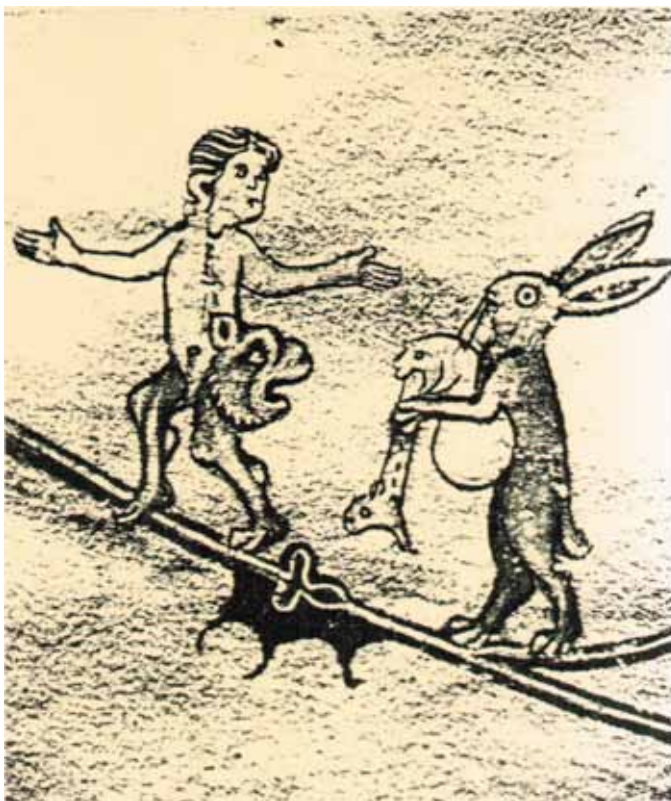
1. Larven und Masken in Europa



„Komische Masken“ auf italienischem Stich, Francesco Bertelli (1642).



Giullare (Affengestalt) und Teufel in Psalterillustration aus dem 14. Jahrhundert, unten Giullare in ähnlicher Zeit.

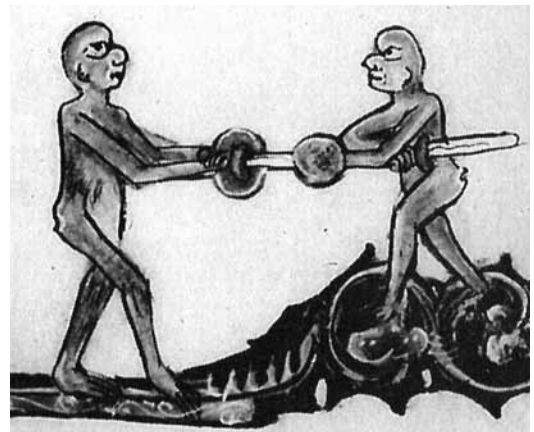


Grotesker Akteur (Giullare?) mit „Arschlarve“ (Bär?) in Begegnung mit einer „Hasenmaske“, Titelbild von Münz' *Theatralität und Theater* (1998).





Schaukämpfende Giullare in einer Prager Prachthandschrift, 14. Jahrhundert, darunter weitere affengestaltige Giullare bei anderen „Tätigkeiten“.



Schach spielende „Affen“ (Giullare?) im Naumburger Dom (Naumburg / Saale). Säulenkapitell im Ostchor, um 1330.

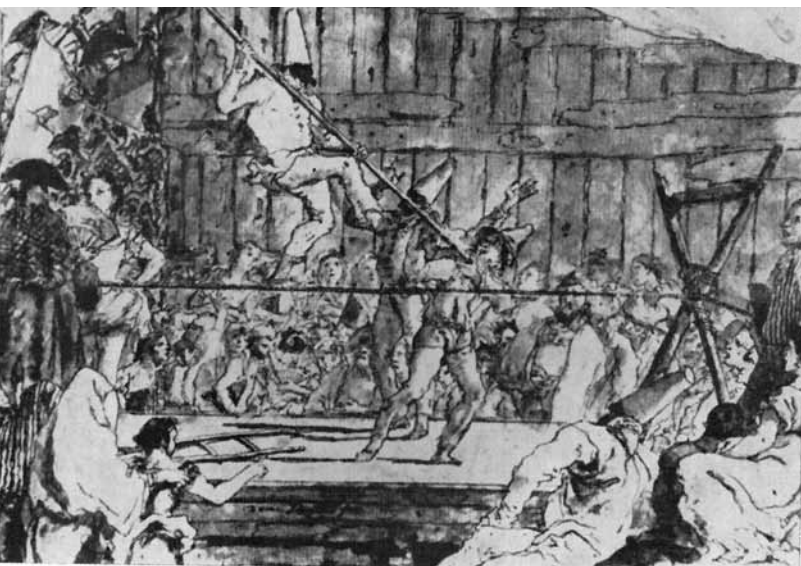
Artistik in der *Commedia all'improvviso* (*Commedia dell'arte*)



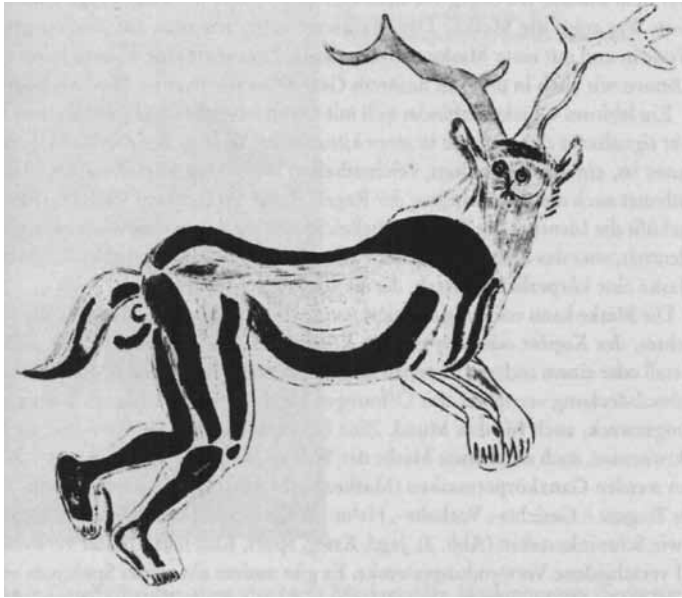
Jacques Callot: *Balli des Sfessania* (um 1622)



D. Tiepolo: *Divertimenti per li Regazzi*



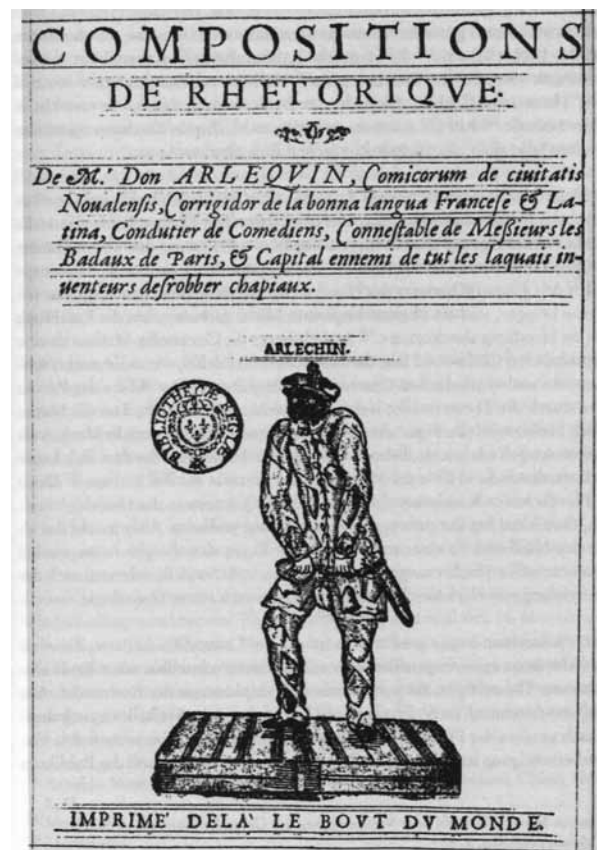
2. Richard Weihes *Paradoxie der Maske* / *Wir sind Maske* (Wien, 2009)



Zeichnung einer Hirsch-Maske in Trois-Frères (Photo der originalen Höhlenzeichnung rechts, bei Weihe ist die Zeichnung (links) spiegelverkehrt). Die Maske wird als Schamane, als Hexer gedeutet. Ähnelt den japanischen *Shishi* in *Tōhoku* sehr.



Gesellschaftsmaske in Venedig, 18. Jahrhundert, links, setzt sich aus Neutralarve (Halblarve, ähnlich der des Arlecchino), Hut, langem Mantel, evtl. Handschuhen zusammen, auch zur Pestabwehr gut.



Konträre Theaterauffassungen um 1600:

Der Komödienschauspieler *Giovanni Gabrieli* als „Mensch hinter der Maske“ ca. 1599 (Titelbild von Weihes Buch), links; rechts: ein Dokument der „Geburt des Harlekin“ in Paris, die *Rhetorique de M. Don Arlequin* alias Tristano Martinelli, Lyon 1601

Larven aus *Wir sind Maske* (2009 in Wien)



Steinlarve, Neolithikum, ca. 7000 Jahre alt, Frankreich



Griechische (Schmuck)-Larven:

Links: Frau der griechischen Komödie. **Rechts:** Mann.
Unten: Larven aus West-Kanada, Papua-Neuguinea und Bali (von links nach rechts)



Zeitgenössische europäische Larven:

Mann (links) von Erhard Stiefel, Paris
Atellane (unten), D. Sartori, Norditalien



Japanische Larven:

Usofuki für *Kyōgen* von Deme Genkyū Mitsunaga (oben),
Dōke der *Sato-Kagura* (links)

Larven und Masken in der schwäbisch-alemannischen Fasnacht / Perchten



Villingen, Schemme.
Schemme: Vanger Schnitt. Verfertiger: Josef Immenhofer (Bregel) 1880



Zell a. S., Bänbele- und Schneckenhäuslenarro



Elzacher Schuddig mit „Narrensoeme“



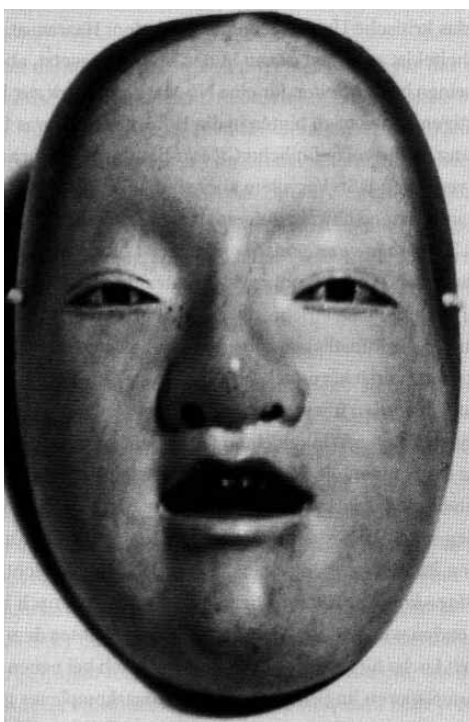
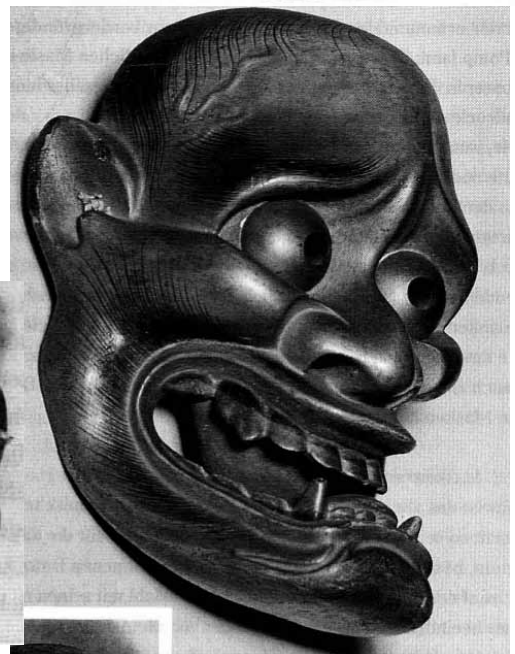
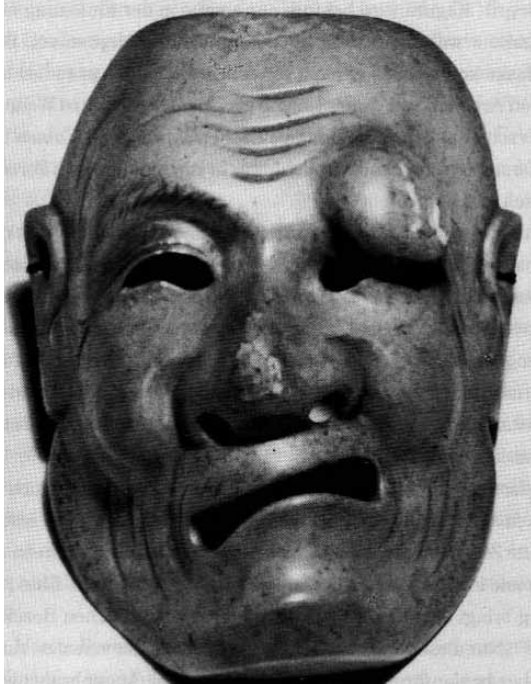
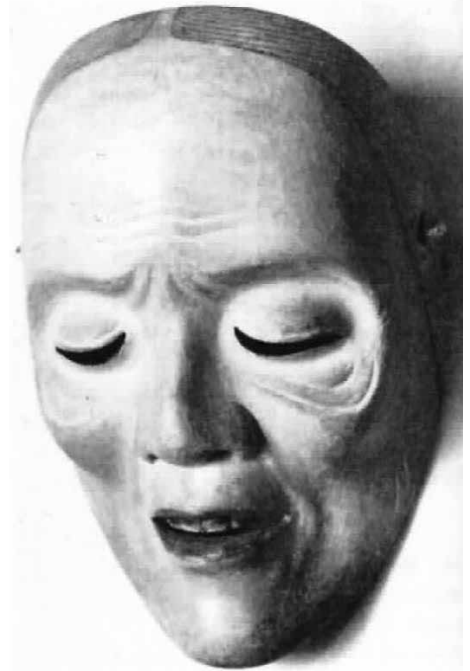
Elzacher Schuddig, Frage und Langnase mit Narrensoeme

Oben: In Villingen heisst die Larve *Schemme*, die Masken auch *Narro* (oben rechts).

Unten u. Mitte: Die Maske *Elzacher Schuddig* kann, wie bei *Nō* und *Kyōgen* auch mit verschiedenen Larven versehen werden.



Perchtenlaufen in Österreich: Maske und Larve sind theriomorph, einem Steinbock-Wesen nahe.



Japanische Larven im Hause Bertolt Brechts, wie sie von Günter Zobel vor 2001 vorgefunden und beschrieben wurden. **Oben rechts:** Die *Uba*-Larve aus dem, 1955 von Sohn Stefan Brecht an Bertolt geschenkten, Larvenbuch der Kanze. Diese *Uba* erinnerte Stefan an den Ausdruck Helene Weigels in der Rolle der *Mutter Courage*.

Oben links: Das Arbeitszimmer Brechts in der Chausseestrasse, oberhalb die drei Larven an der Wand.

Unter den drei „Nō-Masken“ sind in Wahrheit eine Kyōgen-Larve (oben links): Kobuemon.

Eine Kagura-Larve (unten links): Megami.

Nur eine Nō-Larve (rechts): Deija.

Die *Kobuemon*-Larve ist ausgefallen, die anderen beiden sind durchschnittlich. Brecht scheint sie vor der Exilzeit, zur Zeit seiner Nō-Adaptionen Ende der 1920er Jahre, erworben zu haben.

3. Japanische Larven in der Zeitschrift *Kokka*, 1892 (Meiji 25)



(links/ rechts):

Manbi von
DEME
Kogensuke;
(Nō-Larve)

Ō-beshimi von
Yasha;
(Nō-Larve)

Hannya von
ISEKI Kawachi;
(Nō-Larve)

*Hana-kobu-
Akujō* von
Bunzō;
(Nō-Larve)

Buaku von
Shakuzuru;
(Kyōgen-Larve)

Shakumi von
Tatsuemon
(Nō-Larve)

(Alle Angaben
nach Fukuchi.
Es wurden
keine Rück-
seitenphotos
gedruckt.)

Zwei Tafeln japanischer Larven aus *Kokka* (28 / 29, 1892 (Meiji 25)), in der auch Kita Konōs Texte vorgestellt wurden, eine Quelle für Perzynski. Wohl älteste Photoquelle zu den Larven.



(links / rechts):

Yorimasa von
DEME Tōsui
(Nō-Larve)

Warai-jō von
Sankōbō
(Nō-Larve)

Ōji von
Danmatsu
(Kyōgen-Larve)

Ko-beshimi von
Hōrai
(Nō-Larve)

Oto-goze von
Tatsuemon
(Kyōgen-Larve)

Ō-kasshiki
(Nō-Larve)

4. Alte Larven Seamis und Motomasas auf Sado und auf dem Yoshino

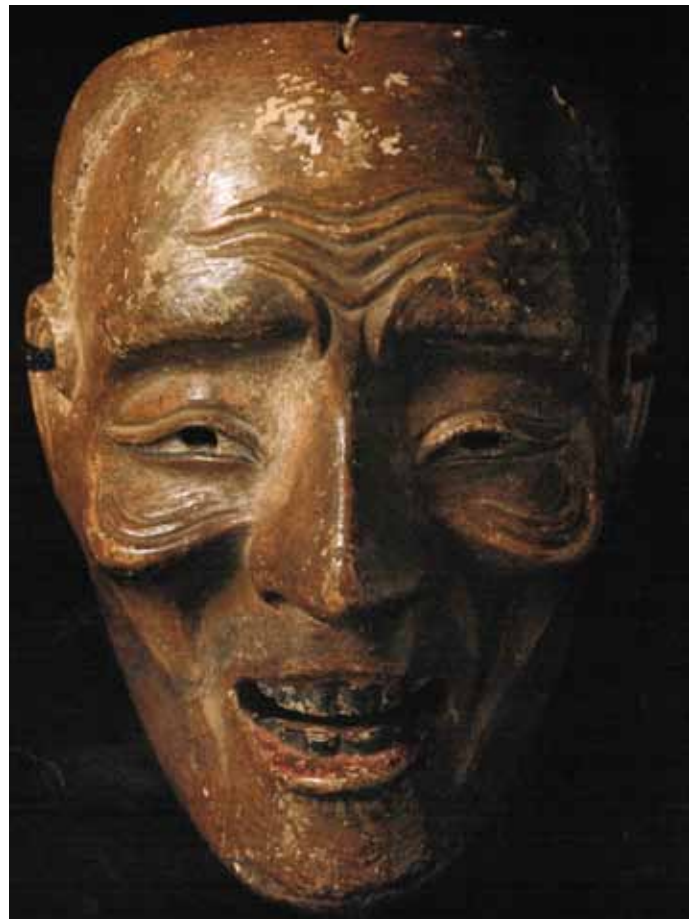


Auf der Insel Sado, dem Verbannungsort Seamis nach 1434, wird heute eine Beshimi-Larve aufbewahrt, die von Seami stammen soll und von ihm für einen „Regentanz“ (*ame-koi-mai*) eingesetzt wurde, um den ihn die Bauern auf Sado baten. Über der Larve eine kleine Plastik Seamis.

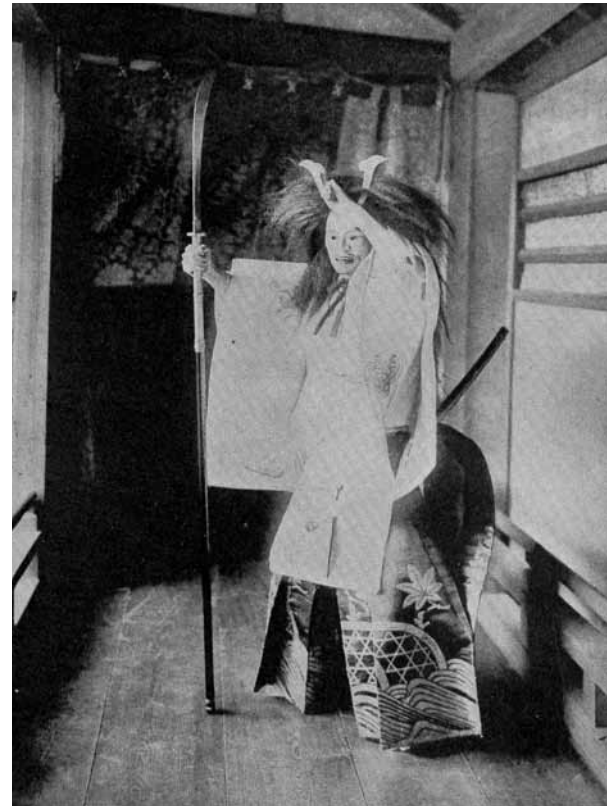




Als bestätigte und daher sehr wichtige Quelle kann diese Greisen-Larve *Akobu-jō* gelten, die sich in einem Tempel auf dem Yoshino befindet und dort 1430 (Eikyō 2) von Kanze Jūro Motomasa, dem schon 1432 verstorbenen ältesten Sohn Seamis, dem Tempel anlässlich eines Gastspiels geschenkt wurde. Motomasa war als Favorit zur Nachfolge Seamis vorgesehen, es gilt als nicht ausgeschlossen, dass Motomasa wie schon sein Grossvater Kan'ami ermordet wurde. Er starb mit 42, hatte schon eigene Kinder, die als Ochi-Kanze in die Geschichte eingingen. Nō-Forscher vermuten eine „plötzliche Erkrankung“ als andere mögliche Ursache seines überraschenden Todes.



5. Friedrich Perzynskis *Japanische Masken*: Masken und Larven darin



Masken und Larven in Perzynskis *Japanische Masken*.

Links oben: Die Maske *Tengu* mit der Larve *Ō-beshimi* (hier von Deme Tōhaku) im Stück *Zekai*, im Besitz des Akteurs Kongō Kinnosuke, der hier auch alle anderen Masken und Larven selbst vorstellt. **Rechts oben:** Die Maske *Minamoto no Tomomori* im Nō *Funa-Benkei* mit der Larve *Mikazuki* (geschnitzt von Deme Mitsunaga).

Unten links: Das Nō *Ama*, die Larve *Deigan* soll von Zōami stammen. **Rechts:** *Yorobōshi*, die gleichnamige Larve stammt von Ōmiya Yamato.

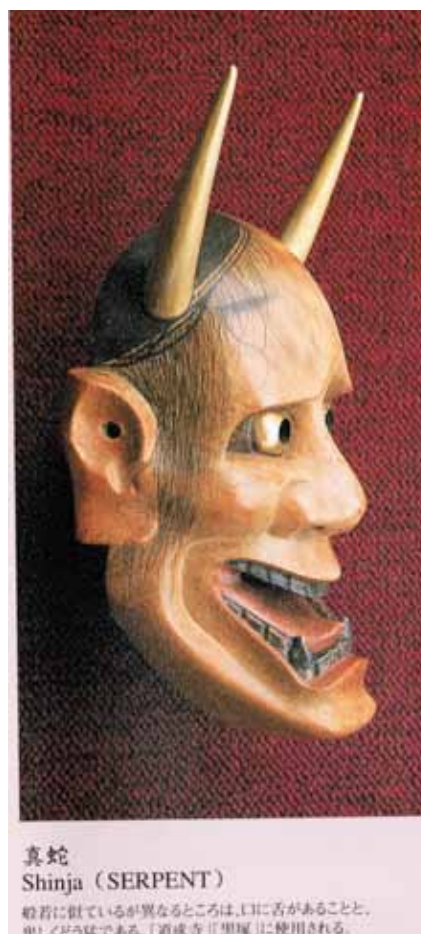
Mitsunaga, Tōhaku und Yamato sind in der Leipziger Sammlung reichlich vertreten. Zōami, der als Erfinder der *Zō-onna* gilt, möglicherweise mit eben jener (OAS01917, Umlauff).



6. Heutiger Schnitzer (Mönch) in einem Tempel in Kyōto



Ein Beispiel eines auch heute noch in einem Tempel arbeitenden Larvenschnitzers (in Kyōto, Nanzenji), der Abt Sakurai Shūren (1925 geboren), der schon im westlichen Ausland seine Arbeiten vorgestellt haben soll (USA, Mexiko, Kanada, Frankreich, Deutschland, Schweiz). In gewisser Weise folgt er Shakuzuru, Nichiyū (Himi) und Echi sowie Shimotsuna Shōjin nach, Larven schnitzenden Priestern verschiedener Schulen.





Das „andere Gesicht“ heutiger japanischer Larven:

Verkaufsstand mit Larven für Kinder anlässlich eines Schreinsfestes in Japan an unbekannten Ort. Die Larven scheinen alle aus Plastik und motivisch Manga und Anime entlehnt, also nicht den Kagura, Nō oder Kyōgen.

7. Figurinen der Nō-Masken (*Nikyoku-santai-ningyō-ezu*)

aus der Handschrift *Nikyoku-santai-ningyō-ezu* an der Hōsei-Universität Tōkyō (digitales Archiv)
Gezeichnet von Hada Konparu Zenchiku Ujinobu, Schwiegersohn von Seami Motokiyo.



Tanz des Knaben (*dō-mai*).



Maske Greis (*rō-tai*).



Maske Krieger (*gun-tai*).



Tanz des Greises (*rō-mai*).



Maske Frau (jō-tai).



Tanz der Frau (jō-mai).



Tanz des Dämonen in verfeinerter Bewegung (saidō-fū).

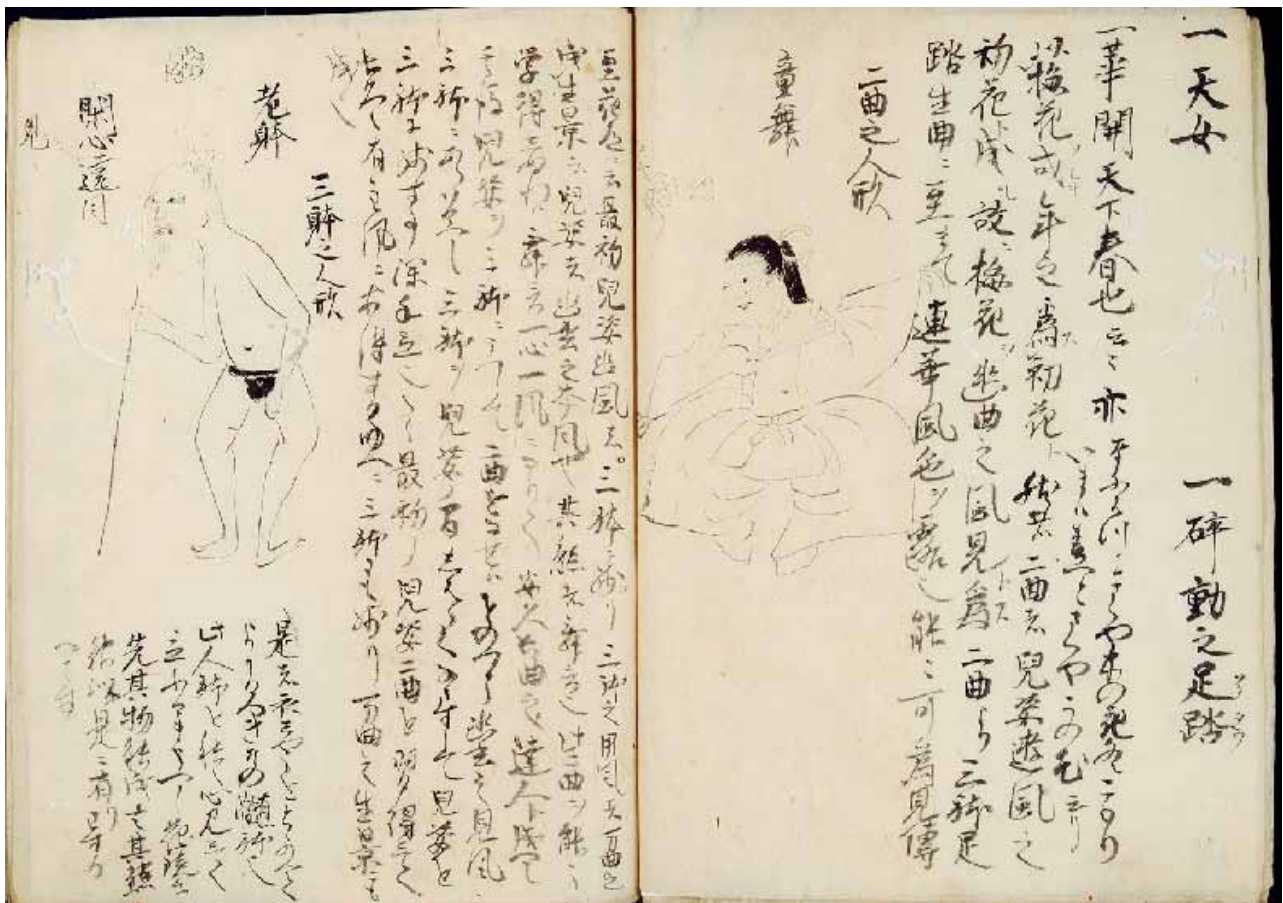


Tanz des Dämonen in heftiger Bewegung (riki-dō-fū).



Tanz der Himmelsjungfrau
(tenjo-mai).

Eine Seite aus dem *Nikyoku-Santai-Ningyō-ezu*, die Original-Handschrift befindet sich am Nō-Forschungsinstitut der Hōsei-Universität und wurde dort auch digitalisiert. Zu sehen sind die Maske Alter und der Knabentanz.



B. GRASSI-Museen. Wien. Tōkyō. Schriftquellen

1. Topographie / Geschichte / Gründer / Direktoren



Gustav Klemm,
königlicher Hofbibliothekar in Dresden.



Hermann B. J. Obst,
erster Direktor des Völkerkundemuseums.



Abb. 3: Das Museum für Völkerkunde im ehemaligen Johannishospital hinter der Johanniskirche (Grimmaischer Steinweg 46) vor 1888. Bildausschnitt mit Schriftzug „Museum für Völkerkunde“ am Gebäude
Quelle: Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Fotosammlung



Gründungsaufruf des Museums zum Erwerb der Klemm-Sammlung Nov. 1869. Rechts oben: Erster Bericht des Museums (mit Wiener Erwerbungen 1873). **Rechts:** Aufsichten vom ersten Museum. **Unten:** Anweisung, Urkunde für Bevollmächtigte des Museums.



Oben: Völkerkundemuseum im Johannishospital vor 1884. Vorne Johanniskirche. **Unten:** Einladung zur Eröffnung am 7.6.1874.





Erstes Grassimuseum von 1894/96 am Königsplatz, heute Stadtbibliothek.



Blick in das Treppenhaus, hinten ostasiatische Plastiken, vor allem japanische.



Karl Weule (links), noch Vize-Direktor des Museums, mit dem Sammler Robert Visser um 1904 vor alter Vitrine. **Unten:** Weule zu Pferde, 1906 in Afrika auf Feldforschung; Seltene Hasen-Larve der Makonde (Jubiläumsmotiv 1994) und andere Larven, die er von dort mitbrachte. Heute in voller Pracht und Breite ausgestellt.





Vestibül im ersten Grassimuseum am Königsplatz (eröffnet 1896) mit japanischen Plastiken, die Entscheidung zur Aufstellung traf noch Obst, Weule begann seine Arbeit am Haus erst 1899.



Blick in den Japan-Saal im ersten Grassimuseum am Königsplatz. Nicht im Bild, aber durch den Ausstellungsführer von 1913 belegt, sind eine Vitrine mit Larven, Kostümen und Musikinstrumenten aus Japan. So dass Perzynski und anderen die Präsenz bewusst sein konnte.



Zeichnung des ersten Grassimuseums am Königsplatz, eröffnet 1896. Die Fassade verrät die Koexistenz zweier Museen in einem Haus. **Rechts:** die Mitarbeiter des Hauses 1923, kurz vor dem Umzug, Weule in der Mitte, rechts Fritz Krause, Erkes war auf Dienstreise. **Unten rechts:** Karl Weule in späteren Jahren. **Unten:** Ein Blick in die Dauerausstellungen am Königsplatz.

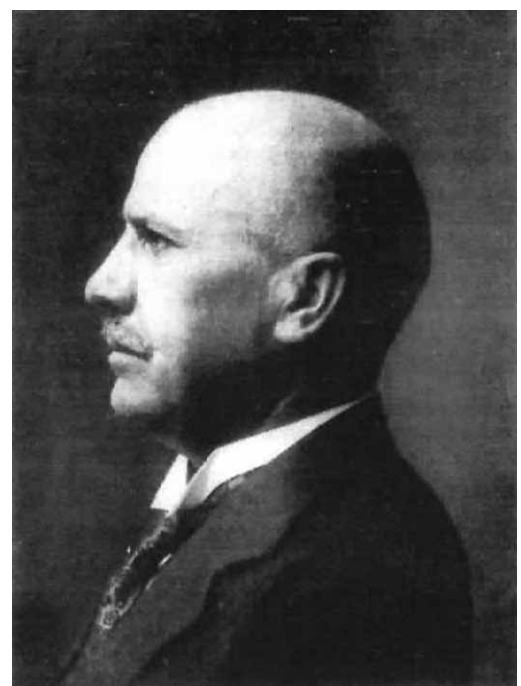
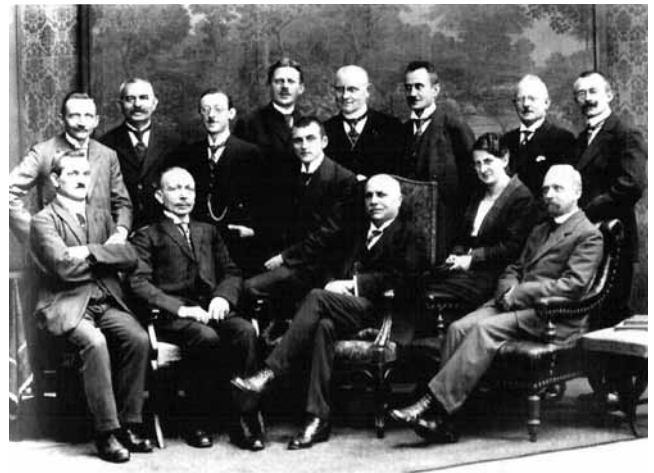




Abb. 11: Ehemaliges Johannishospital, Eingang von 1668. Er wurde bei Errichtung des „neuen“ Grassimuseums in der Nähe seines ursprünglichen Standortes wiedereingefügt.
Quelle: Leibniz-Institut für Länderkunde, Bildarchiv



Abb. 12: Abbruch des letzten Bauteils des ehemaligen Johannishospitals, Gebädetrak an der Hospitalstraße (jetzt Prager Straße) 1928. Das „neue“ Grassimuseum steht bereits.
Quelle: Archiv GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig

Ab 1924 beginnt der Bau des neuen, zweiten Grassimuseums und der Abriss des alten Johannishospitals in mehreren Schritten (der hintere Teil am Johannisfriedhof wurde zuerst gebaut, dann folgten die Teile in Richtung Johanniskirche), einzig das links abgebildete barocke Portal ist heute noch neben der Bibliothek des Völkerkundemuseums erhalten.



Das zweite Grassimuseum am Johannisplatz 1929, Blick von der Johanniskirche auf das Haus (oben) und vom Hof auf die Johanniskirche (unten links).

Verein will Bach-Grab suchen

Neue Vorschläge für Belebung des Johannisplatzes / Für Turmneubau ist aber kein Geld da

„Der Johannisplatz braucht seinen Turm“ - mit diesem Slogan wirbt der Bürgerverein Johanniskirchenturm, dem Platz wieder eine Höhendominante zu geben. Ein Neubau des Turms der gesprengten Kirche ist derzeit aber unbezahlbar. Deshalb hat der Verein neue Ideen, das Areal aus der „geschichtlichen Verbannung“ zu holen.

Die Verkehrsströme aus dem Grimmaischen Steinweg in Richtung Prager Straße sowie Dresdner Straße sind neu geordnet worden, für die Straßenbahn neue Haltestellen entstanden. Der Platz präsentiert sich in einem akzeptablen Zustand. Längst sind die Zeiten vorbei, als er als städtebauliche Brache wahrgenommen wurde. Und dennoch: „Von Touristen wird der Eingang zur Ostvorstadt nicht richtig wahrgenommen“, sagt Johannes Hähle vom Vereinsvorstand. Natürlich lassen die Leipziger und ihre Gäste den Blick vom Paulinum und der Universitätskirche in Richtung Grassi-Museum schweifen, das mit der Ananas auch wieder einen ihrer historischen Blickpunkte zurück erhalten hat. Historisch gesehen stand dort aber die Johanniskirche, auf dessen Turm die Architektur des Grassi-Museums einst ausgerichtet war. Zur Erinnerung: Die Johanniskirche brannte beim schwersten Bombenangriff auf Leipzig am 4. Dezember 1943 aus.

Der Trümmerberg musste nach dem Krieg abgetragen werden. Der barocke Turm blieb aber stehen, wurde 1956 sogar restauriert. Er sollte zunächst Teil eines geplanten Bachausuleums werden, da Bach nach der Umbettung vom Alten Johannisfriedhof zunächst in der Gruft der Johanniskirche bestattet worden war. Doch es kam anders: Der Turm, von den damals Mächtigen als „hohler Zahn“ diffamiert, wurde 1963 gesprengt. Bachs Gebeine waren bereits 1949 in die Thomaskirche gebracht worden.

Der Verein plant nach wie vor, eine Kopie des Turms zu errichten. Doch die dafür erforderlichen zwei Millionen Euro kann momentan niemand aufbringen. „Trotzdem müssen wir den Platz aus seiner geschichtlichen Verbannung holen“, betont Hähle. Ebenso wie Christian Jonas, ebenfalls Ex-Stadtrat, und andere Mitglieder des Vereins hat er dafür einige Ideen. „Niemand weiß, was unter dem Gras der Mittelinsel auf dem Johannisplatz wirklich liegt. Das könnte aber mit einer Suchgrabung leicht erkundet werden“, schlägt Hähle vor. Dafür gibt es bereits Angebote. Die



Der Johannisplatz heute: Der Verkehr fließt in Richtung Dresdner Straße sowie Prager Straße. Unter der Grünfläche liegen Trümmer der Johanniskirche. Der Bürgerverein Johanniskirchenturm will nach dem Bach-Grab suchen. Foto: André Kempner



Der Johannisplatz einst: Dominiert wurde er von der Johanniskirche, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Der Barockturm wurde 1963 gesprengt. Repro: Verein

Vereinsmitglieder hoffen, in den zugeschütteten Trümmern der Kirche die Bach- sowie die Gellert-Gruft zu finden. „Vielleicht ist es sogar möglich, die Grundrisse der Kirche freizulegen“, so Jonas. Findet man die Gräfte, wäre es

vorstellbar, alles mit Glas abzudecken. Das Areal könnte zugleich Gedenkstätte für Leipzigs verschwundene Gotteshäuser sein. Selbst Modelle früherer Bauten könnten gezeigt werden. „Wenn die Bach-Gruft freigelegt werden könn-

te, wäre dies ein Anziehungspunkt. Und eine Ergänzung fürs Notenspur-Projekt. Denn nichts erinnert daran, wo Bach einst begraben war“, so der ehemalige CDU-Fraktionschef Hähle. Natürlich rücke der Verein nicht von seinem Ziel ab, den Kirchturm zu errichten. „Doch das sollte die Krönung bleiben.“ Vereinschef Johannes Schulz und seine Mitstreiter hoffen auf eine Initialzündung. Ebenfalls nicht vom Tisch ist der Wunsch, vor den Barockkirchturm das Luther-Melanchthon-Denkmal wieder zu errichten.

Unweit davon gibt es noch ein weiteres geschichtsträchtiges Areal, das laut Verein ebenfalls aufgewertet werden muss. Gemeint ist der Rabensteinplatz, der heute als Wendeschleife genutzt wird. Die Grünanlage, die aus Geldmangel noch nicht rekonstruiert wurde, ist nach dem ehemaligen Rabenstein benannt. Dort zog es Schaulustige hin, um bei Hinrichtungen zuzuschauen. Im Krieg gab es dort Bunker. Was unter Betonfundamenten schlummert, weiß ebenfalls keiner. Ob und wann das Projekt realisiert wird, ist völlig offen. Stadtbaurat Martin zur Nedden (SPD) steht dem Projekt Johanniskirchenturm aufgeschlossen gegenüber. „Die Stadt hat dafür natürlich kein Geld, darum muss sich der Verein kümmern“, sagt er auf Nachfrage. Mathias Orbeck

Leipziger Volkszeitung, 31. August 2010, Lokalteil, Seite 17:

Der Artikel widmet sich den Plänen zur Wiedererichtung des 1963 gesprengten Turms der Johanniskirche, die 1943 nur teilweise zerstört wurde.

Die historische Postkarte ist vor dem Bau des zweiten Grassimuseums angefertigt worden (vermutlich auf Basis eines handkolorierten Schwarzweiß-Photos aus den 1910er Jahren), hinter der Kirche ist noch das alte Johannishospital zu erkennen.

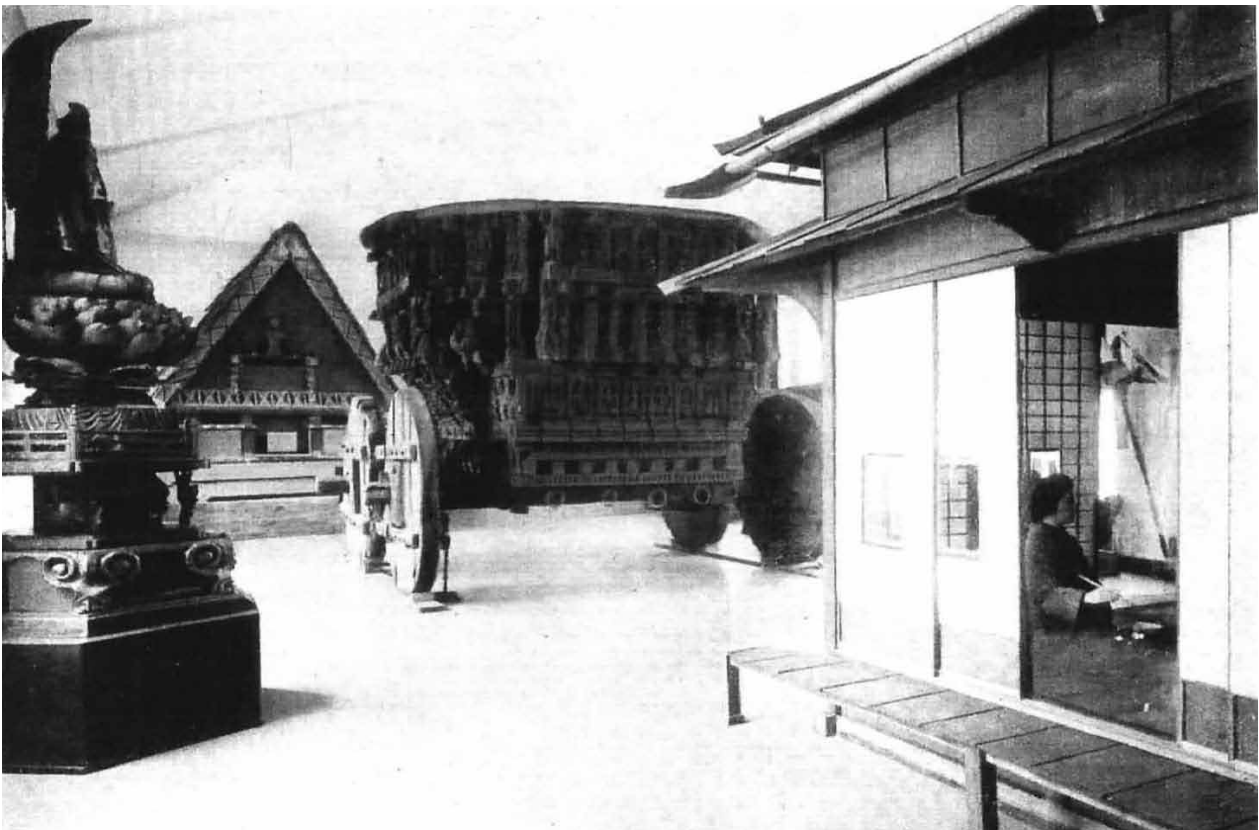
Die Art-Deco-Architektur des neuen Grassimuseums nahm in gewisser Weise die Struktur des alten Hospitals mit auf, so dass der Platz, bis auf den Verlust der Kirche, Charakter und Form in gewisser Weise behielt.



Unten: Ein Blick in die *Grosse Ausstellungshalle* im neuen, zweiten Grassimuseum am Johannisplatz (heute *Zimeliensaal*, Musikinstrumentenmuseum). Neben einem japanischen (Tee-) Haus (rechts), nimmt vor allem der grosse indische Prozessionswagen (*Götterwagen*) den Raum ein. **Links:** Eine wohl japanische Plastik, vermutlich eine der Plastiken, die zuvor im Vestibül des ersten Grassimuseums am Königsplatz standen und dort die Besucher empfing. Aufgrund Weisungen des NSDAP-Oberbürgermeisters liess Krause die Ausstellungen auch nach den ersten Angriffen auf Deutschland weiter geöffnet.

Im Haus waren neben den Museen für Völkerkunde und Kunsthandwerk auch (außerplanmäßig) das neue Museum für Musikinstrumente untergebracht, sowie, im Zusammenhang mit einer Nachlaß-Schenkung, eine Puppentheaterbühne samt Puppensammlung.

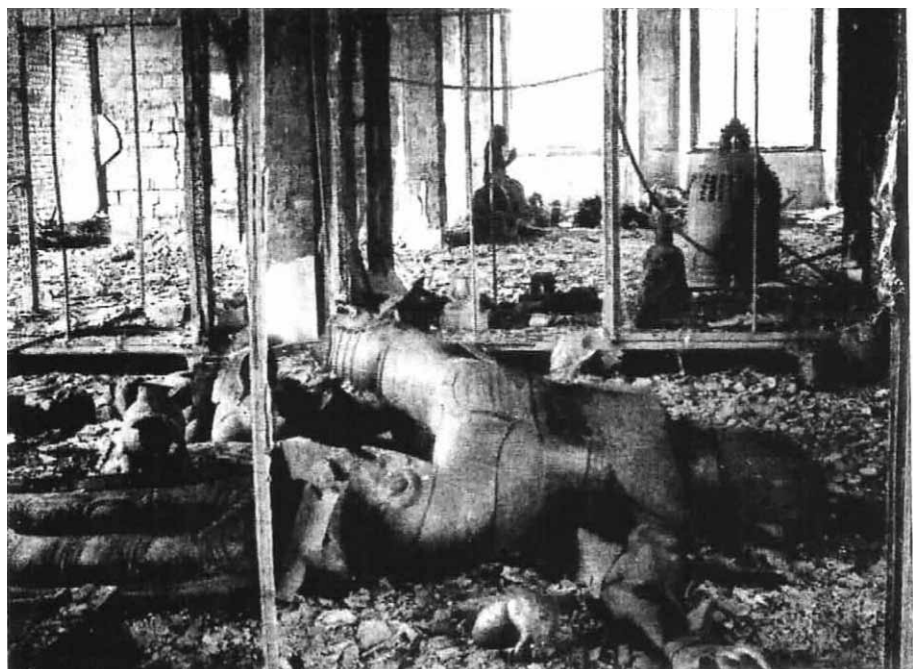
Darunter: Fritz Krause, dritter Direktor (1927-1945), Amerikanist.





Bei den Bombenangriffen auf Leipzig im Dezember 1943 wurde das Museum vor allem durch Brand schwer zerstört, aufgrund einer falschen Einschätzung des Direktoren Krause waren viele Objekte nicht ausgelagert gewesen.

Mitte: das Beispiel des „tibetischen Kriegsgottes Beg-dse“, vor dem Angriff und unten im 1943 zerstörten Saal.



2. Ostasien-Kuratoren und Ostasien-Ausstellungen



Eduard Erkes (1891-1958), seit 1913 als Hilfsarbeiter am Haus, 1921-33 Ostasienkurator, 1945-47 Interims-Direktor, leider „japanophob“, wie nicht so sehr das Nichtbeschäftigen mit Japan durch die ganze wissenschaftliche Laufbahn zum Ausdruck bringt, als durch die Ausnahme *Japan und die Japaner*, das Erkes 1915 in der Reihe *Kriegsgeographische Blätter* strategisch günstig und mit Dank an Karl Weule, den zweiten Direktoren des Museums, der ihn einstellte, druckte. Aufschlussreich sind die Photoquellen.



Walter Böttger (1925-1975) war, als Schüler von Erkes, ab 1956 am Museum als Ostasienkustos tätig. Hier mit der beweglichen *Enma*-Plastik. Er war Zeit seines Lebens nie in Ostasien, aus politischen Gründen auch nicht in China.

Böttgers Lehrer war nicht nur Erkes, sondern auch **Andre Wedemeyer (rechts oben)**, Sinologe und Japanologe, Schüler **Lamprechts (rechts)**, der seit 1906 mit Florenz die Bibliothek in Leipzig ausbaute.

Florenz war 1914 schon nach Leipzig berufen, ging dann aber nach Hamburg. Lamprecht starb schon 1915.

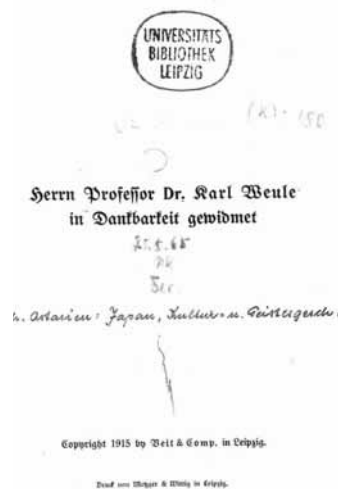


Abb. 5. Schloß eines mittelalterlichen Feudalherren.
(Originalbild im Besitz des Museums für Völkerverständigung zu Leipzig.)



Abb. 1. Japanische Landschaft.
(Originalbild im Besitz des Museums für Völkerverständigung zu Leipzig.)

Erkes verwendete offenbar zahlreiche Photos aus der OAG-Sammlung im Besitz des Leipziger Museums. Nicht alle sind entsprechend gekennzeichnet. Unten: *Shiba*.

malaisches Sprachgut hat nachweisen lassen. Allein auf den ersten Einwand ist zu bemerken, daß solche alte Traditionen sehr wohl in der Flut neuer Eindrücke, die aus China über Japan hereinbrachen und fast alles Ursprüngliche zerstörten, mit unter-



Abb. 2. Shintotempel als Beispiel eines Pfahlbaues.

gegangen sein können. Und was den zweiten Punkt betrifft, so stände der Fall, daß ein Volk seine ursprüngliche Sprache zugunsten einer andern gänzlich aufgibt, durchaus nicht vereinzelt da. Man denke nur etwa an die Bulgaren, deren altes uralaltaisches Idiom vor einer slawischen Sprache spurlos verschwunden ist.

8

fagenhaften Inseln der Seligen aufzusuchen. Die Flotille kehrte unverrichteter Dinge zurück und berichtete, die Inseln zwar von ferne gesehen zu haben, aber durch widrige Winde an der Landung verhindert worden zu sein. Aus diesem Berichte hat die japanische Geschichtsschreibung nun einen Kriegszug gegen Japan gemacht, der durch die Ungunst des Himmels gescheitert sei, und zum besseren Beweise zeigt man in Nagasaki gar noch das Grab des chinesischen Admirals!

Im 16. Jahrhundert war Japan durch die inneren Wirren endlich so zerrüttet und erschöpft, daß es schließlich einem der mächtigsten Adelshäupter, Iyeyasu aus der Familie Tokugawa, gelang, 1600 seine Rivalen niederzuwerfen und die Zentralgewalt in seiner Person zu vereinen. Im Namen und nominellen Auftrag des Kaisers, dessen geheiligte und unantastbare Person jetzt weniger denn je eine Rolle spielte, regierte er das neugeeinte Reich und schuf die Grundlage eines Regierungssystems, das sich über zwei und ein halbes Jahrhundert behauptet hat. Das Fundament dieses Systems aber war die Absperrung des Landes gegen den auswärtigen Verkehr, die sich eben jetzt als notwendig herausstellte.

Ins 16. Jahrhundert nämlich fallen Japans erste Berührungen mit Europa. Seit 1542 kamen fremde Seefahrer, Portugiesen, Spanier, Holländer nach Japan und suchten Handelsbeziehungen anzuknüpfen. In ihrem Gefolge erschienen die Jesuiten, als deren erster der heilige Franziskus Xavierius selbst auftrat, und andere Orden und propagierten mit Eifer und teilweise mit ziemlichem Erfolge das Christentum. Aber die üblen Folgen der christlichen Propaganda führten bald zur Störung des anfangs freundlichen Verhältnisses zwischen Japan und dem Auslande. Die Ausschreitungen der Christen, die sich den Gemeindesteuern entzogen, Shinto, Buddhismus und Ahnenkult, die Grundlagen von Staat und Gesellschaft,

22

Ein weiterer Zweig des japanischen Volkes kam aus Korea. Die Verwandtschaft des Japaners mit dem Koreaner zeigt der graziöse, durch schlanken Wuchs und feine Gesichtszüge ausgezeichnete Typus an, der sich namentlich bei den Frauen der höheren Gesellschaft findet und sich nach Strahls' geistvoller Hypothese wohl durch eine Art geschlechtlicher Sucht-



Abb. 3. Japanerin mit malaischem Typus.



Abb. 4. Japanerin mit koreanischem Typus.

wahl behauptet hat. Auf koreanische Herkunft weist auch die japanische Sprache hin, die höchstwahrscheinlich zum uralaltaischen Sprachstamme gehört, sich nach den Untersuchungen von Kanazawa unmittelbar mit dem Koreanischen berührt und weiterhin mit dem Ungarischen und den übrigen finnischen Sprachen verwandt zu sein scheint.

Das letzte Drittel der alten Ansiedler endlich dürfte aus Südkina gekommen sein, und von dort scheint auch die älteste,

9

bekämpften und sich gegen ihre Mitbürger Anduldsamkeiten aller Art zuschulden kommen ließen, führten bald Bekämpfung und endlich völliges Verbot des Christentums herbei. Da trotz wiederholter Verbote immer wieder Missionare heimlich nach Japan gelangten und die wohl nicht ganz unbegründete Befürchtung bestand, daß den Missionaren wie anderswo einmal die spanischen Truppen nachfolgen könnten, so erfolgte 1639 das



Abb. 6. Die Gräber der Tokugawa-Shogune im Shibapark zu Tokyo.

gänzliche Verbot des auswärtigen Verkehrs. Nur die Chinesen, ohne die man doch nicht ganz auskommen wußte, und die Holländer, durch die man die Produkte der übrigen Welt weiter bezog, durften unter sehr erschwerten Bedingungen weiter Handel treiben. Das Christentum wurde fast gänzlich ausgerottet; die Berührung mit Europa blieb nur eine Episode ohne wesentlich nachhaltige Wirkungen.

Das Shogunat, seit 1600 fest begründet, baute sein wirtschaftliches und politisches System auf der Abschließung des Landes auf. Die alte Form des Lehnstaates blieb zwar

23



Abb. 8. Blick in die neuaufgestellte Asien-Abteilung. Japansaal mit Himmelswächter (links), Satsuma-Vase (rechts). Im Hintergrund eingebaute und von innen beleuchtete Vitrine mit Theaterkostümen und No-Masken

Blick in die 1957 eröffnete, von Walter Böttger konzipierte, Dauerausstellung zu Japan bei der u. a. auch neun Larven, zwei Theaterkleider und Musikinstrumente gezeigt wurden.

Darunter: Ein Blick in die Ausstellung des Berliner *Museums für Ostasiatische Kunst*. Eingerichtet gegen 1927, Perzynskis *Maskenbuch* erschien 1925. Darin, vor allem im Anhang, teils auf grossen Tafeln im ersten Band, zahlreiche der Berliner Larven. Böttger oder andere Leipziger Mitarbeiter mögen die Berliner Ausstellung gekannt haben.



3. Die heutige Dauerausstellung (Ost-)Asien im Völkerkundemuseum

Paukenschlag in Sicht

Ethnologe Ingo Nentwig will japanische Theatermasken restaurieren lassen

Da staunten sogar die Japaner. Die Sammlung japanischer Theatermasken, die das Leipziger Grassi-Museum für Völkerkunde am Johannisplatz besitzt, ist wirklich einzigartig. Vor der Rekonstruktion des Grassi, bei der alle Objekte ein- und ausgepackt und gleichzeitig neu gesichtet worden sind, wurde das lediglich vermutet. „Japanische Experten haben bestätigt, dass unsere Sammlung offenbar die beste und größte in ganz Deutschland ist“, sagt Ingo Nentwig nicht ohne Stolz. Der Leipziger Ethnologe präsentierte Fotos der Sammlung im Dezember 2006 vor Fachleuten der Waseda-Universität in Tokio. „Einige unserer Schätze haben dort großes Erstaunen hervorgerufen.“ Neben Nō gibt es auch eine repräsentative Anzahl von Bugaku-, Kagura- sowie Kyōgen-Masken, die teilweise von berühmten Schnitzern hergestellt worden sind. Einzelne stammen sogar aus dem 13. Jahrhundert. „Es sind Shakuzuru-Masken, absolute Spitzenstücke“, schwärmt Nentwig.

GESICHTER IN LEIPZIG

Der 47-jährige Ethnologe bemüht sich nun, dass die aus 174 Objekten bestehende Sammlung restauriert und danach in alter Pracht gezeigt werden kann. Zu diesem Zweck ist ein Forschungsprojekt in Planung. Der Leipziger Japanologe und Theaterwissenschaftler Tom Grigull, der mit der Sammlung schon vertraut ist, soll daran mitwirken. „Ich bin von Hause aus nur Sinologe“, sagt Nentwig bescheiden, der im Museum als Kustos für den Bereich Ostasien arbeitet. Die Restauration der Masken soll bis 2010 abgeschlossen sein und dann mit „einem Paukenschlag der Fachwelt und dem interessierten Publikum vorgestellt werden“.

Wie aber kommt so eine einzigartige Sammlung von Masken des Nō-Theaters überhaupt nach Leipzig? „Das hängt mit der japanischen Geschichte und dem Meiji-Kaiser zusammen, der 1868 als absolutistischer Herrscher an die Macht kam“, erklärt Nentwig. Damit wurde die bis dahin herrschende Militäraristokratie entmacht. Das bis dahin vorherrschende höfische Theater sah seinen Stern sin-



Ethnologe Ingo Nentwig betrachtet im Magazin des Grassi-Museums für Völkerkunde die japanische Maske einer mittelalten Frau (17. Jahrhundert). Links ist eine Dämonenmaske Chōrei-beshimi (18. Jahrhundert) sowie in der Mitte eine Dämonenmaske Hanrya aus dem 13. Jahrhundert zu sehen. Die Masken sind einzigartig und sollen restauriert werden. Foto: Hendrik Schmidt

ken. „Die Schauspieler glaubten damals, ihre Kunst sei aus der Mode gekommen. Viele verkauften daher Masken, die in den Familien über Generationen weitergegeben worden sind. Etliche Stücke gelangten dadurch nach Amerika und Europa“, so der Ethnologe.

Die meisten Leipziger Sammelstücke gehörten einst der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasien, die 1875 eine kaiserliche Schenkung erhielt. Eigentlich sollten die Masken in einem Museum in Tokio gezeigt werden. Doch das Geld reichte nicht lange. Hermann Obst, damaliger Direktor des Völkerkundemuseums und bekennender Japan-Fan, holte die Exposition 1878 nach Leipzig. „Er bekam sie quasi geschenkt, musste lediglich die Trans-

portkosten bezahlen“, so Nentwig. Weitere Masken sind 1905 gekauft worden.

Die Vitrine für die frühestens in zwei, drei Jahren restaurierten Exponate ist schon reserviert. Bis dahin werden dort verschiedene Trachten chinesischer Minderheiten platziert. Denn die neue Dauerschau „Eurasien – vom Atlantik bis zum Gelben Meer“, mit der das Museum den Rundgang in der ersten Etage komplettiert, öffnet bereits am 26. April.

Die Ausstellung greift die Bilder auf, die die Deutschen von Japan und China haben. Neben Zöpfen, gebundenen Füßen, Stäbchen, Porzellan und traditioneller Medizin werden vor allem chinesische Schriftzeichen eine besondere Rolle spielen. Gezeigt wird auch die Ainu-Sammlung, die mit 700 Objekten zu den

größten Europas zählt. „Einmalig sind ein langer Hundeschlitten, ein Pfeil sowie ein Federgewand der Kurilen-Ainu. Von letzteren gibt es weltweit noch neun. Unser Museum hat fünf Gewänder, von denen zunächst eines in der Ausstellung zu sehen sein wird“, so Nentwig. Darüber hinaus öffnet am 26. April auch die Orient-Schau „Kulturen im Dialog“, die das Miteinander von Menschen unterschiedlicher ethnischer und religiöser Zugehörigkeit im nahen und mittleren Osten sowie die Wechselbeziehungen zwischen Nomaden und Sesshaften thematisiert. Dabei stehen die Basare, Tee- und Kaffeehäuser dieser Region ebenso im Mittelpunkt wie ein Beduinenzelt sowie die usbekische Teestube, die für den Bereich Orient/Südeuropa steht. Mathias Orbeck

Der ehemalige Ostasien-Kurator Ingo Nentwig (1994-2007 am Haus tätig) in einem Zeitungsartikel, Leipziger Volkszeitung, 11. April 2007



Ein Blick in die heutigen Ostasien-Räume: Im Vordergrund chinesische Trachten. Sie sollten nach Nentwigs Plan, zukünftig gegen die japanischen Larven ausgetauscht werden.



Blick in das restaurierte zweite Grassimuseum,
erster Innenhof / Mittelflügel mit Dachschmuck *Grassi-Ananas*.

Unten: Blick in die *Japan (Yamato)* - Seite der heutigen Ostasien-Dauerausstellung, kuratiert von Ingo Nentwig (Kustos) und Rolf Schwarzer (Museologe):
Tee, Emaille, Klischee, Rathgen, Porzellan und ländliches Leben





Die Japan-Klischee-Vitrine,
erdacht von Ingo Nentwig.
Gegenüber auf der China
(*han*)-Seite steht ein Pendant
in Gelb.

Um einen *Fuji-san* mit Perl-
mutt-Intarsien kreist, auf
Knopfdruck, ein Spielzeug-
Shinkansen.

Hinten: Kaiserpaar als Pup-
pen und *Ikebana*, Gefäße und
Schwerter sowie Klingenbre-
cher aus der *Meiji*-Zeit.
Eine Polizeiwaffe, die auch aus
der OAG-Sammlung stammen
müßte.



Die Vitrine mit *Emaille Cloisonné* (Zellenschmelz) aus Japan, viele Objekte aus der OAG-Sammlung. Erwähnung Wageners als Farbexperten und Aufbauhelfer in diesem Bereich. Mustersatz zur Herstellung und einige Exemplare aus der Sammlung der OAG.





Tee-Vitrine in der Dauerausstellung, neben Geräten und Gefäßen für *Cha-no-yū* (Teezeremonie). Darunter sind einige aus der OAG-Sammlung, findet sich auch ein Bambusröhrchen, das als Verpackung für den Versand eines, vermutlich dem links liegenden, in Stoff eingeschlagenen, Teelöffels in dem kleineren Röhrchen diente. Das Etikett ist mit dem Rest einer Briefmarke versehen und an *Dr. Wagener* in Tōkyō adressiert. Die genaue Adresse konnte noch nicht bestimmt werden. Ein Beleg für Zusendungen in Japan an Wagener vor 1878.



Oben: Blick durch die *Emaillé-Vitrine* bis zum Raumende.

Unten: Die Vitrine mit japanischen Plastiken an der Stirnseite (die chinesischen Trachten sind auf der anderen Seite), links die China (*han*)-Seite, mit *Klischees*, Elfenbein und Porzellan. Die Porzellan- und Keramik-Wand dient, zusammen mit den Vitrinen mit japanischen Plastiken und chinesischen Volkstrachten, als Raumteiler zwischen *China* und *Japan*.





Links:

Trachten japanischer Bauern. Ohne regionale Zuordnung.

Mitte:

Objekte aus der Rathgen-Sammlung, die gegen Mitte der 1980er Jahre von Rathgens Tochter dem Museum überlassen wurde.

Darin Schwerter, *Ukiyo-e*, Schwertschmuck und Photos. Die drei sind nicht beschrieben oder datiert.



Unten:

Japanische Keramik und Porzellan. Sämtlich nicht beschrieben und datiert.





Einige Räume weiter, in den weiten Tiefen Russlands gewissermassen, wartet neben einer zeitgenössischen russischen *Matroschka* der Beweis des japanischen Ursprungs dieses populären Souvenirs und Spielzeuges.

Die *Matroschka* sei 1890 zuerst auf den Markt gebracht worden, die daneben stehende *Daruma*-Plastiken aus Japan seien da bereits lange am Haus gewesen.

Daher kann es sich nur um einen weiteren Teil der OAG-Sammlungen handeln, möglich wäre aber auch eine Herkunft von den Weltausstellungen in Wien 1873 oder Paris 1878.

Hier fehlt, wie fast überall in der Ausstellungspräsentation jeder Hinweis auf Provenienz.





Blick in den Raum, der den Ainu gewidmet ist, an Japan (*Yamato*) und China (*Han*) angrenzt.

Links oben ist die Vitrine mit, vor allem nordkoreanischen, Geschenken der DDR-Zeit. Dahinter die (historische) Sammlung Sänger, die wohl auf Möllendorf zurückgeht, der Vizeminister in Korea und auch OAG-Mitglied war. Die *Ainu*-Sammlung des Hauses ist gross und bedeutend. Zum Beispiel die Federgewänder der *Kurilen-Ainu*, aber auch der Hundeschlitten im Vordergrund sind sehr selten geworden.



Zur anderen Seite der Japan / China-Räume geht der Tibet / Mongolei-Zentral-Asien-Raum voran, in dem neben einem tibetischen Fischerboot aus Yakhäuten (oben), auch eine mongolische Jurte, sowie in einem Kabinett die tibeto-buddhistische Sammlung des Freiherr Speck von Sternburg zu sehen ist.

Er war Botschafter in Peking und Washington und ein Gönner Leipzigs, wie auch einer seiner heutigen Erben.

Vier Masken des tibetischen *Bön*-Tanzes, alle 1997 erworben und zeitgenössisch sind ebenfalls ausgestellt.



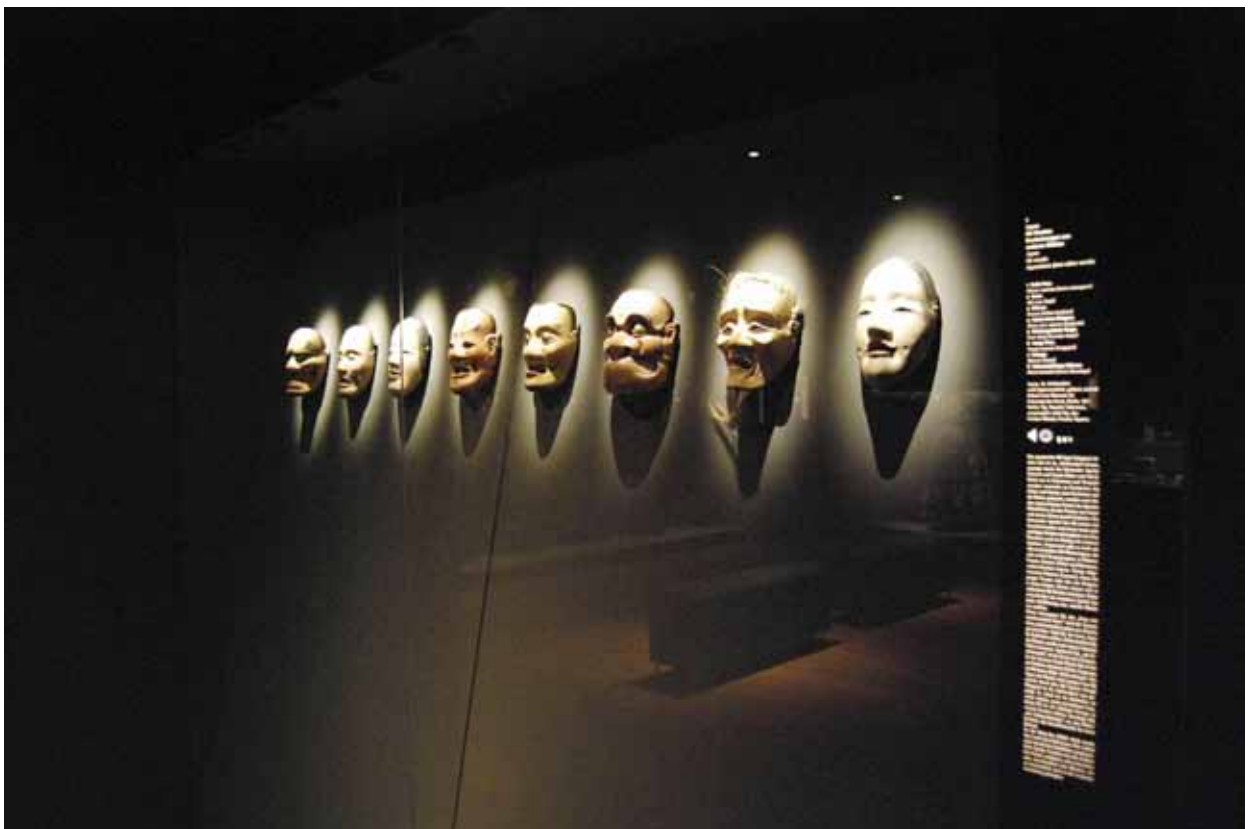
4. Nō-Larven im GRASSI Museum für Angewandte Kunst



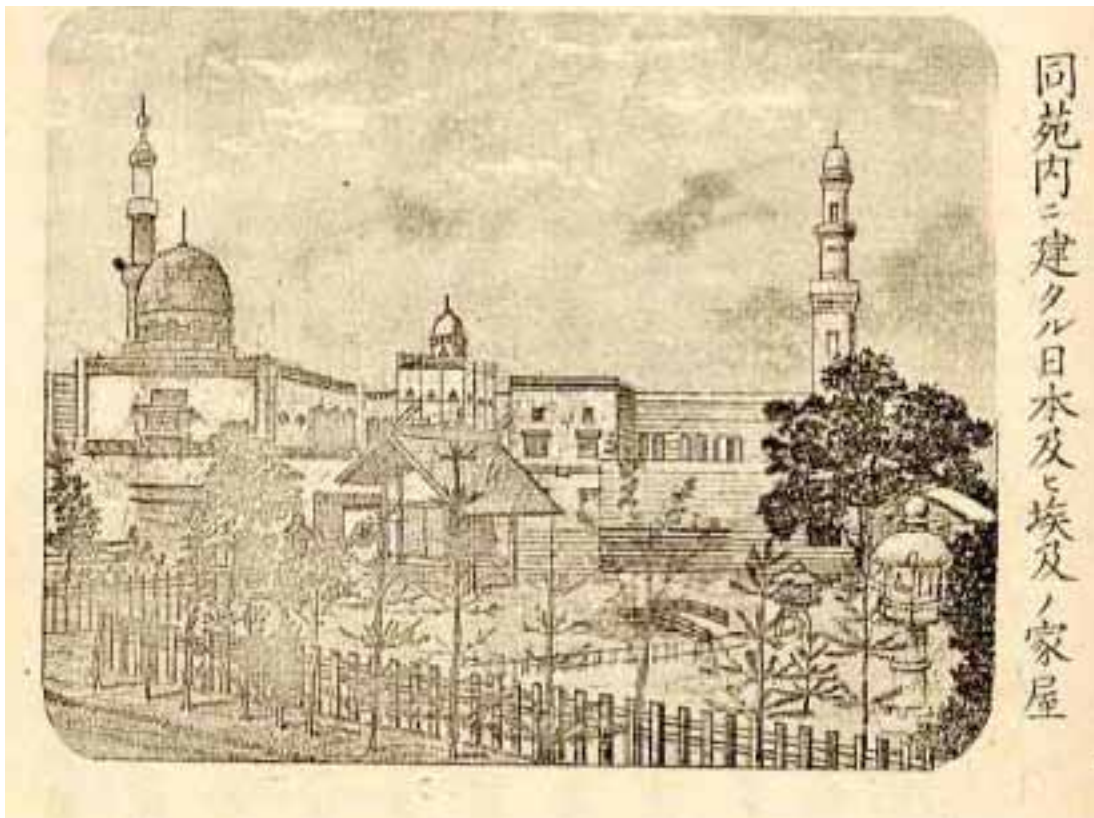
Seit dem 31. Januar 2010 ist die Asiatische Abteilung des GRASSI Museums für Angewandte Kunst (in Trägerschaft der Stadt, im gleichen GRASSI Museumsgebäude beheimatet, wie schon seit 1896 im ersten GRASSI Museum am Königsplatz) eröffnet.

Darin sind auch die acht japanischen Larven des Hauses zu sehen, die 1911 als Doubletten in Berlin beim Museum für Ostasiatische Kunst gekauft wurden und einst von Kümmel und Grosse aus dem Nachlass von Hayashi Tadamasa angekauft wurden. Larven wie diese standen Perzynski zur Verfügung.

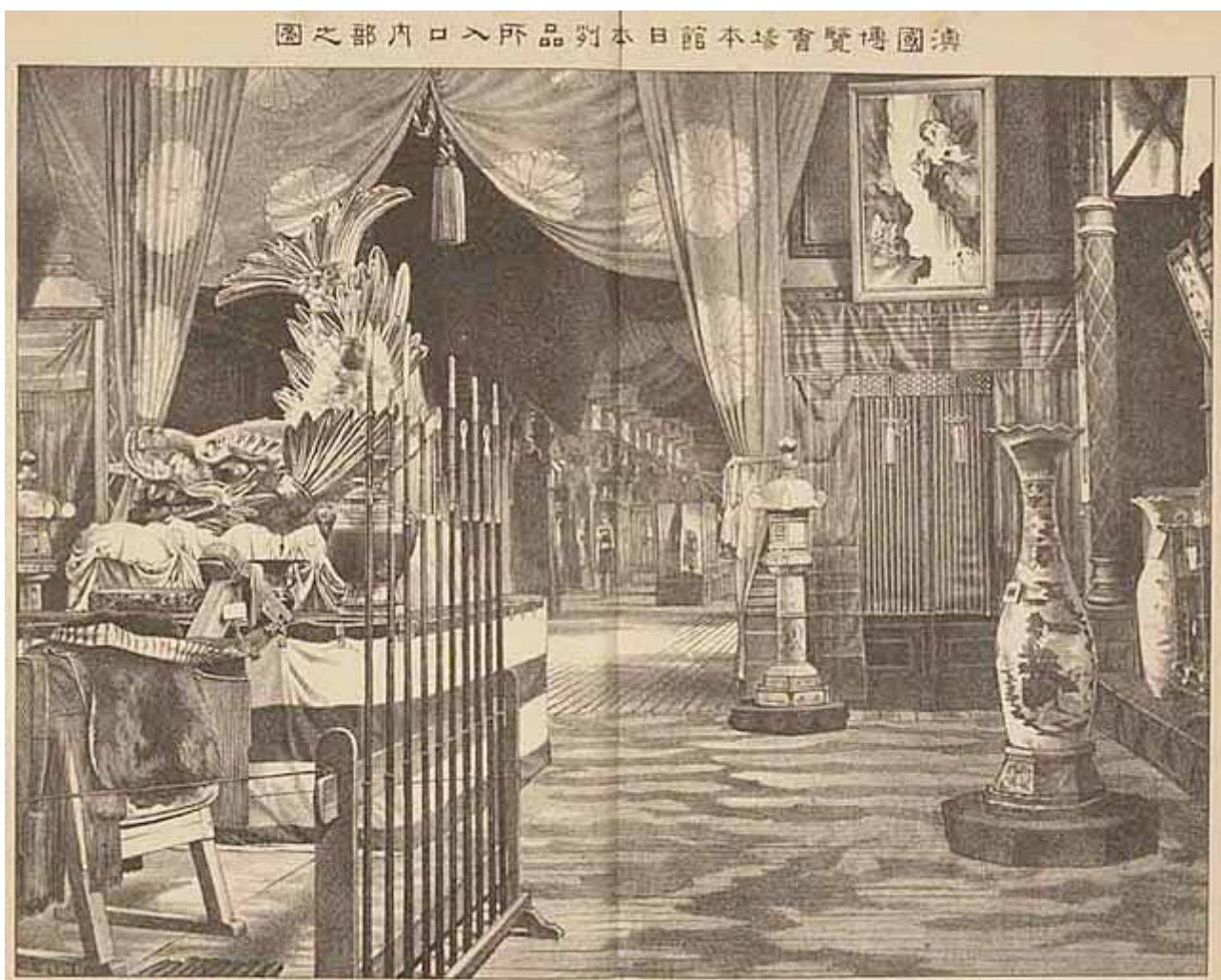
Die aktuellen Bestimmungen und Beschreibungen in Leipzig stammen vom Verfasser, der an diesem Haus eine Zeit lang als Museumspädagoge tätig war.



5. Wien 1873 – Japanische Kommission und ihre Mitglieder, Impressionen

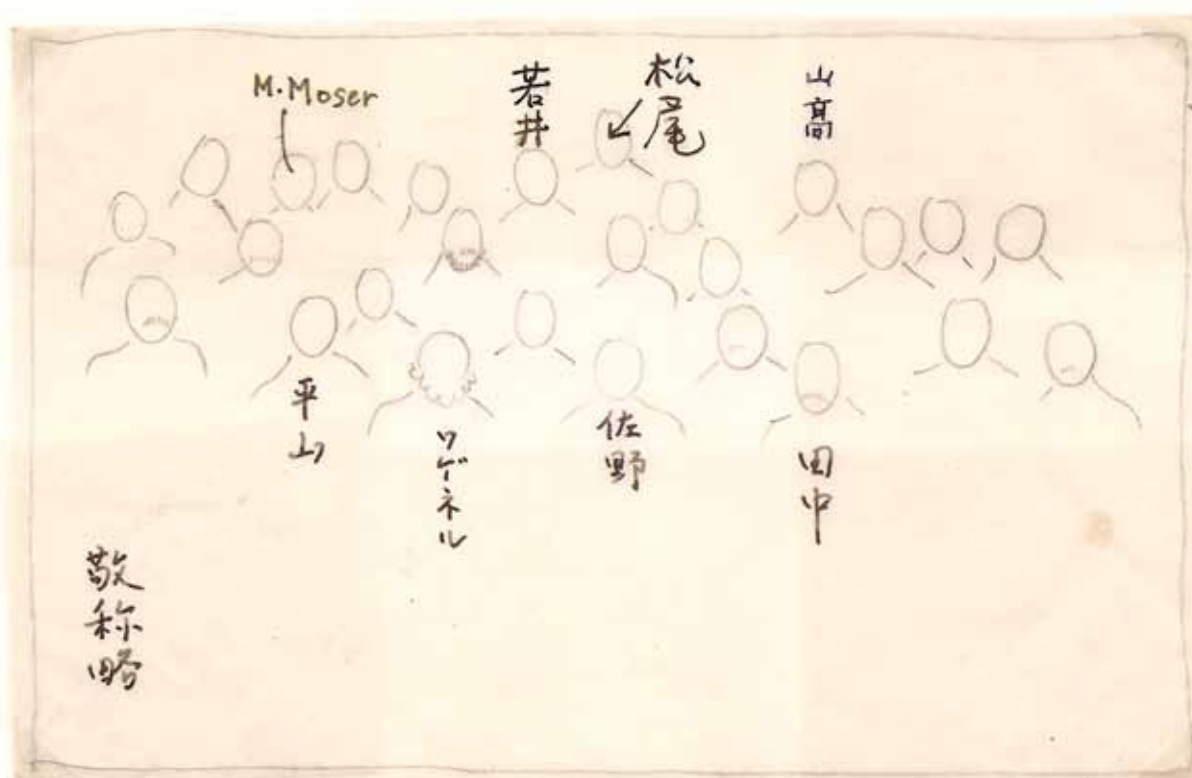


Zeichnung des Japanischen Gartens in Wien, darunter ein Blick in den japanischen Ausstellungsraum, mit den Chrysanthemen-Vorhängen deutlich imperial gehalten.





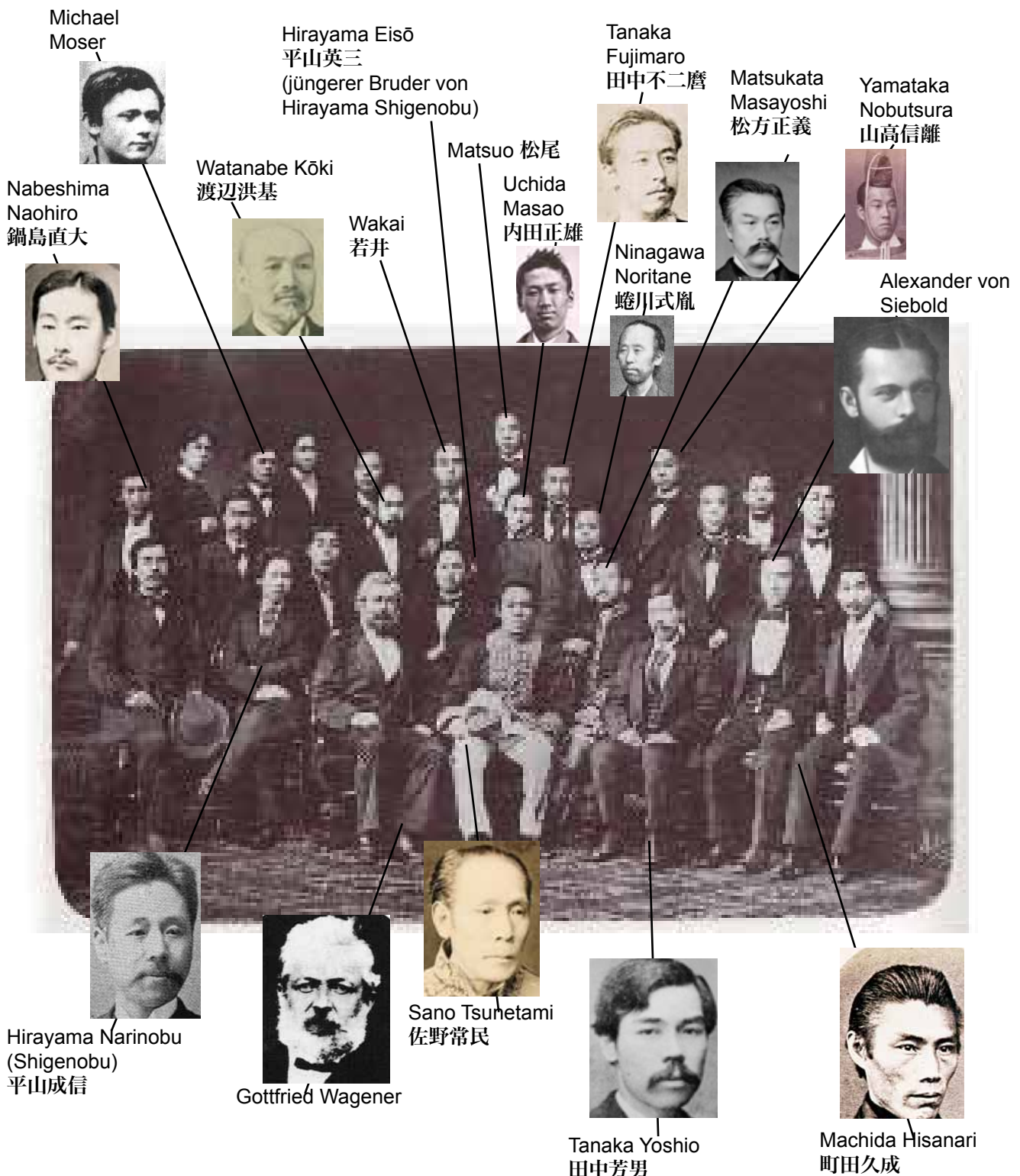
Gruppenphoto der Japanischen Delegation auf der Weltausstellung in Wien 1873.
Aufgenommen am 1. Januar 1874, mit einer Rekonstruktion der sicher zu bestimmenden Mitglieder von Peter Pantzer (unten).



Erweiterte Deutung des Photos, mit zusätzlich, nach Meinung d. V., auszumachenden Personen, die in den Briefwechseln und anderen Quellen im Austausch mit dem Leipziger Museum um direkt oder indirekt nachgewiesen sind. Es lassen sich bislang 17 Personen benennen.

Obst hat mit grosser Wahrscheinlichkeit zahlreiche führende Vertreter der sich formierenden *Meiji*-Regierungen dieser und der kommenden Zeit getroffen. Viele der Männer machten später grosse Karrieren im *Meiji*-Japan.

Auffällig ist die Mischung aus Vertretern der *Meiji*-Restauration selbst und ehemaligen Mitarbeitern des *Bakufu*, die schon 1867 mit dem Bruder des Shōgun in Paris waren. So gibt es trotz Brüchen, eine Kontinuität im Handels- und Technologie-Dialog mit dem „Westen“.



Belege zur Zuordnung der Personen auf dem Gruppenbild Wien 1874



Watanabe (Hiromichi) Kōki
渡辺洪基

Watanabe besuchte 1874 Obst in Leipzig und korrespondierte auch danach mit ihm. Später war er u. a. Gründungsrektor der Universität *Tōkyō* und Gouverneur von *Tōkyō*.



Nabeshima Naohiro
鍋島直大

Letzter *Daimyō* von *Saga*, studierte ab 1871 mit zwei seiner Brüder in England. 1880-82 Botschafter in Rom. Wagener war ab 1870 in Nagasaki für die Nabeshima-Familie tätig.



Uchida Masao
内田正雄

Mitautor des *Chinami-kensa*, Kollege von Machida und Ninagawa.



Machida Hisanari 町田久成

Erster Direktor der *Tōkyō*-Museen (seit 1872, mit ihren Vorgängerinstitutionen).



Alexander von Siebold

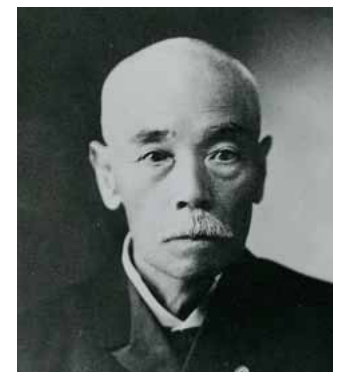
Im Rahmen der Weltausstellung für Sano tätig und lange mit Obst in Korrespondenz und persönlichem Kontakt.

(Links: Photos von Vater Philipp Franz in jungen Jahren zum Vergleich.
Die hohe glatte Stirn auf den Photos oben scheint die Zuschreibung zu belegen.)



Ninagawa Noritane 蜷川式胤

Hauptautor des *Chinami-kensa*.
Kollege von Machida und Uchida.
Förderer des Leipziger Museums seit 1875.



Tanaka Yoshio 田中芳男. Botaniker, zweiter Direktor der *Tōkyō*-Museen und Mitbegründer, schon in Paris 1867, wohl Autor des Larven-Zettels für Leipzig.



Matsukata Masayoshi 松方正義.

Leiter des Jap. Pavillons in Paris 1878, schon 1867 in Paris dabei. Später Finanz- / Innenminister, in Paris 1878 Dienstherr Alexander von Siebolds, dort traf er (wohl erneut) auf Obst.



Yamataka Nobutsura
山高信離 (Nobuakira)

Einst für den Shōgun tätig. Schon 1867 in Paris. 1874 korrespondieren er und Heinrich von Siebold mit Obst. Später auch Direktor der Kaiserlichen Museen.



Michael Moser
Photograph und Übersetzer, der bereits einige Zeit in Japan lebte.



Wakai Kensaburō
若井兼三郎
Gründer der wichtigsten Kunstexportgesell.



Matsuo Gisuke
松尾儀助
Kollege Wakais in der *Hiritsu-kōshō-kaisha*
起立工商会社.



Hirayama Narinobu
平山成信 (Seishin).
Später Politiker.



Hirayama Eisō 平山英三.
Jüngerer Bruder Hirayama Narinobus.



Sano Tsunetami

Leiter des Japanischen Pavillons in Wien.
Später Ministerresident in Wien und Rom,
Finanz- und Industrieminister.



Gottfried Wagener

Chemiker, Museologe, Gauss-Schüler, tech-
nischer Leiter der Wiener Pavillons Japans.
Keramikspezialist, Erfinder.
Kurator der OAG-Sammlungen.
Plante die Kaiserlichen Museen mit, schulte
japanische Kunsthandwerker.



Tanaka Fujimaro

Tanaka wurde später Leiter des
Monbushō und ist als *Unter-*
richtsminister Tanaka Gönner
der OAG und des OAG-Mu-
seums. Die OAG konnte dank
seiner Hilfe von 1878 bis 1881
auch im *Yushima-Seidō* residie-
ren, ohne Miete zu zahlen.



Karl von Eisendecker

Deutscher Ministerresident in Japan (1875-
1882), 1878-79 auf Heimaturlaub in Deutsch-
land, in dieser Zeit von Prof. Dönitz vertreten.
Eisendecker 1873 nicht in Wien, versuchte
aber, wohl auf Weisung Bismarcks nach einer
Intervention Bastians, 1878 die OAG-Samm-
lung zumindest teilweise nach Berlin zu
holen, was Obst erfolgreich verhinderte. Da
Obst, wie man nun weiss, sich diese Schen-
kung mit viel Fleiss und Dienst für die Japa-
ner hart erarbeitet hatte.

6. Shiba: Zōjōji – Tōshōgū



Postkarte des Shiba-Parks (Shiba-kōen-Zōjōji) aus der Taishō-Zeit.



Luftaufnahme des heutigen Zustandes des Zōjōji vom Tōkyō-Tower aus. Rechts hinten: Tōshōgū. Das Gelände war ursprünglich eines, wurde dann (hier rechts zu sehen) mit Strassen geteilt. In der Mitte des alte Tor (siehe oben), Rechts hinten ist auch das Hügelgrab Maruyama-kofun.



Shiba-kōen (Shiba-Tōshōgū / Zōjōji):
Eingang zu einem der Mausoleen von sechs
Shōgunen auf dem Gelände.



**Aufnahme der Gebäude in Shiba vor dem
grossen Brand** (im Zweiten Weltkrieg).
Heute nicht mehr erhalten.

Der auch in Nikkō anzutreffende „neokonfuzi-
anische“, ekklektische Baustil der Tokugawa
ist auszumachen.

Unten: Übersichtsplan des *Shiba-kōen* um
1901, darunter Detail eines anderen Maus-
loeuums (Schrein für den 6. Shōgun, Sohn von
Seiyo-in) in Shiba.



Grab von Tokugawa Iemochi
(1846-66, vorletzter Shōgun der Tokugawa)



Schmuckelemente aus *Shiba*

Im Besitz des Österreichischen *Museums für Angewandte Kunst*, ehemals Besitz von Heinrich von Siebolds. Teile der Präsentation von Johannes Wieninger (Ostasien-Kustos am MAK Wien)



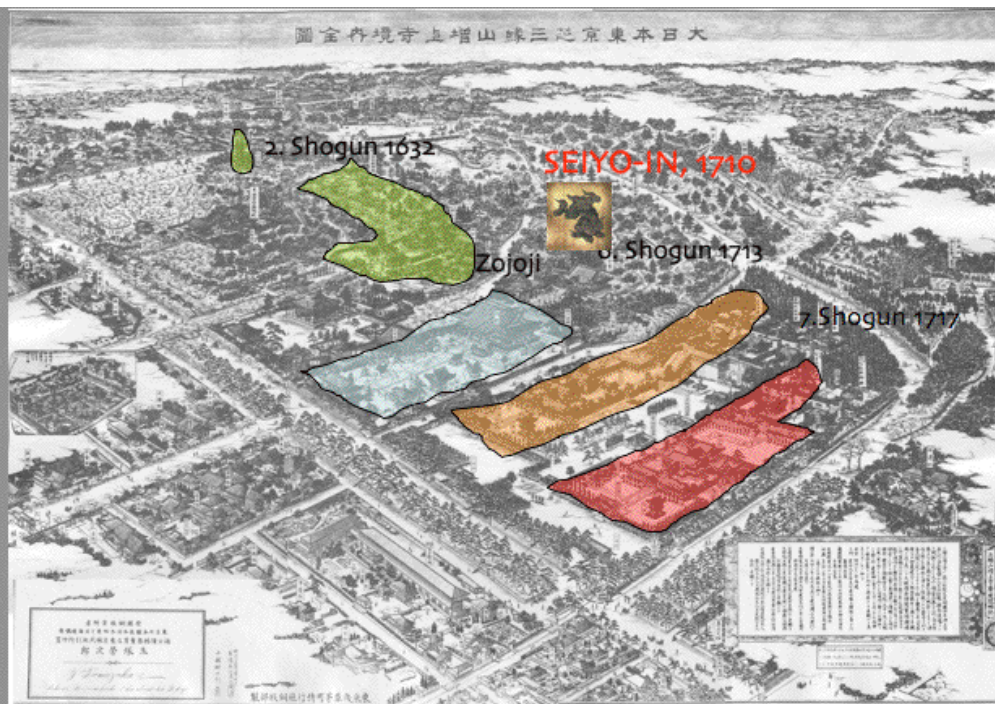
Kara-shishi, from the Seiyō-in in Shiba, 1710,
paintings by Kano Tsunenobu
MAK-Or 3930, ex collection Heinrich Siebold

Unten: Die gleichen Tempel Elemente aus dem Katalog *Japan yesterday* (1997), in dem Wienerer die Provenienz auf 1878 datiert, als das Mausoleum für Seiyō-in Tsunashige, Vater des 6. Shōguns und Bauherren des Seiyō-in, aus Gründen der Bauqualität abgerissen wurde und dabei auch die Tempelteile frei wurden.



Kara-shishi, from the Seiyō-in in Shiba, 1710,
paintings by Kano Tsunenobu
MAK-Or 3930, ex collection Heinrich Siebold





Cemetery for the Tokugawa Shoguns
Tokyo Shibakoen
Reconstructive birdsview 1901



Exhibition in Museum for Art and Industry, today MAK-WIEN
in 1905, with the cooperation of Heinrich Siebold



Abb. 1: 靖国神社内に移築された芝能楽堂（撮影・神田佳明）
Die Nô-Bühne von Shiba, jetzt im Kirschgarten des Yasukuni-Schreins
(Photo: Kanda Yoshiaki)

Oben: Die 1881 im Auftrag Iwakuras errichtete Nô-Bühne in *Shiba*, die 1901 in den *Yasukuni*-Schrein verlegt wurde. Die Bühne wird auch heute noch regelmässig bespielt und liegt ganz in der Nähe des Hochhauses der *Hōsei*-Universität. In dessen oberen Etagen (mit Blick auf den Fuji-san bei gutem Wetter) befindet sich das *Nogami-Toyoichirō-Kinen-Nô*-Forschungsinstitut.

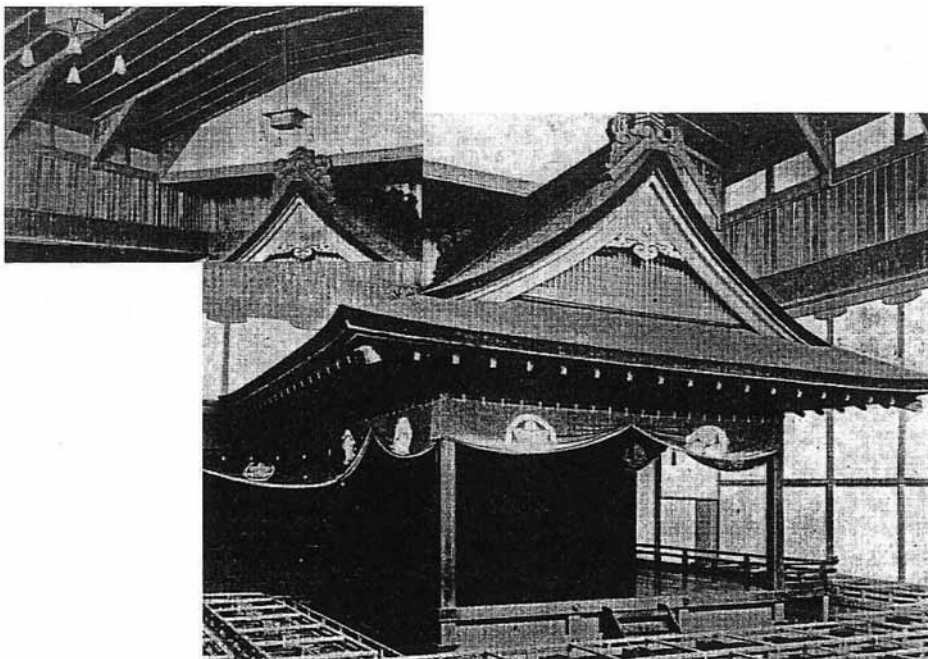


Abb. 2: 青山家の能舞台は厩橋の梅若家に移築され、さらに1919（大正8）
年に改装の施された梅若家能楽堂
Nô-Bühne, ursprünglich in der Villa von Aoyama Shimotsuke no kami, von dort in das
Haus von Umewaka Minoru in Umayabashi verlegt, 1919 renoviert.

Aufnahmen der Nô-Bühne der Umewaka, die sie in den ersten Jahren *Meiji* aus dem Vorbesitz eines *Daimyō* in *Edo* erwarben.

Leider existieren wohl keine Aufnahmen der Kongō-Bühne, von der Kobayashi berichtet, die schon im Dezember 1868 von den Kongō an neuer Stelle bespielt wurde, im Beisein von Ernest Satow und, mit einiger Wahrscheinlichkeit, aus dem *Shiba*-Gelände selbst stammt.

Diese Bühne wird zwar nur als „Übungsbühne“ beschrieben, aber ihre Provenienz aus der Gegend *Shiba-likura* verweist sehr genau auf das Gelände *Zōjōji* / *Tōshōgū*.

7. Nō vor dem Meiji-Tennō 1878



Abb. 1: Kaiser Meiji in westlicher Galauniform bei einer Nō-Aufführung im Aoyama-Palast, 1878. Auf der Bühne Umewaka Minoru in *Shōzon*.
錦絵「青山仮皇居御能図」1878(明治11)年、青山大官御所における梅若美の「正尊」

Nō vor dem Meiji-Tennō 1878 in Tōkyō (oben) und Kanazawa (unten) als Wendepunkt in der Aufmerksamkeit und Förderung des Nō / Kyōgen durch die Meiji-Regierung.

Mit der Vorstellung im Aoyama-Palast wurde die dort neu erbaute Bühne eingeweiht.

Die Touren des Tennō nach Kanazawa, auch Kurokawa dienten zur Repräsentation, zur Sichtbarmachung des, bis dahin unsichtbaren, Tennō, der sich ab dieser Zeit in westlicher Uniform zeigte. Der „Spagat“ zwischen Eigenem / Fremden, Östlichem / Westlichem, *Kimono* / Uniform zeigt sich hier bereits in allen Konsequenzen.

Der Mangel an Larven und das Übermaß an Gesichtern, ganz im westlichen Sinne einer „ehrlichen Charakterisierung“ fällt auf. Während in Tōkyō der Tennō selbst im Zentrum steht, mit Blick zum Betrachter, sind es in Kanazawa der *Shite* (Protagonist) und das Kaiserpaar.

Bei Darstellungen aus der Momoyama-Zeit war der Tennō hinter einem Vorhang verborgen.



C. Dainenbutsu-Kyōgen – Larven und Masken

1. Repertoire – Mibu-dera



鬼角力 **Gaki-zumō**



愛宕詣 **Atago-mairi**



炮烙割 **Hōraku-wari**



酒蔵金蔵 **Sakegura-kanegura**



賽の河原 **Sai no kawara**



蟹殿 **Kani-don**



玉藻前 **Tamano-no-mae**



大仏供養 **Daibutsu-Kuyō**



堀川御所 **Horikawa-gosho**



羅生門 **Rashōmon**



花盗人 **Hana-nusubito**



土蜘蛛 **Tsuchi-gumo**



お初夜 **Osho-ya**



棒振 **Bōfuri**



湯立 **Yutate**



Yamabana-Tororo





Rashōmon

Von den Seilen an der Bühnendecke wird hier so wie in *Kanidon* und *Nue* ausführlich Gebrauch gemacht, so wie früher in den Affen-spielen.



Kanidon



Hōraku-wari





Hōraku-wari, das Eröffnungsstück jeden Spie-
tages.

Die zerbrechenden Teller können zuvor von
den Besuchern erworben und gewidmet wer-
den.

Das Zerschlagen soll Glück bringen.





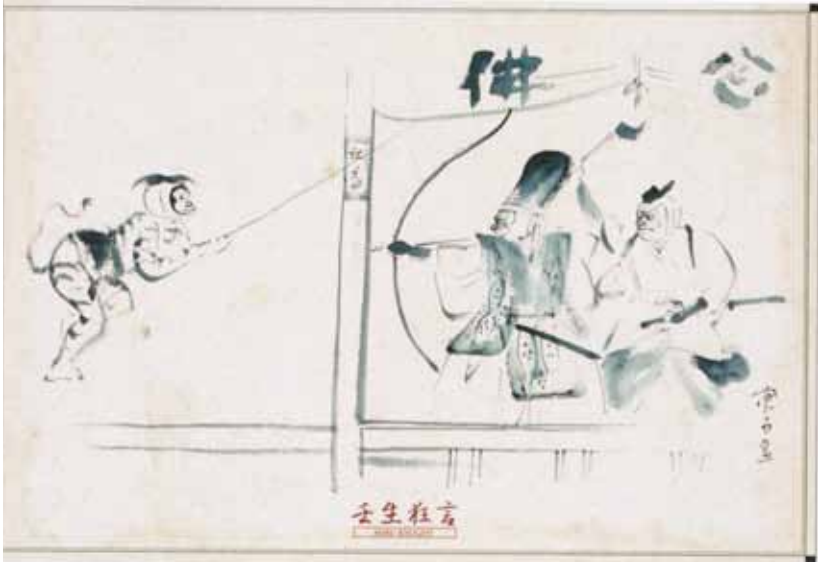
Funa-Benkei



Daibutsu-Kuyō



Nue





Sai no Kawara





Ohara-me



Horikawa-gosho



Setsubun



Hana-ori



Momiji-gari





Oketori





Tsuchi-gumo



Dieses Photo zeigt den finalen Sprung der Spinne in den Abgrund.
Es ist wertvoll, weil es noch die alte Zuschauersituation zeigt, vor dem Bau der Tribüne. So wie sie heute noch in *Sagano* ist, früher auch bei der *Enmadō* war.

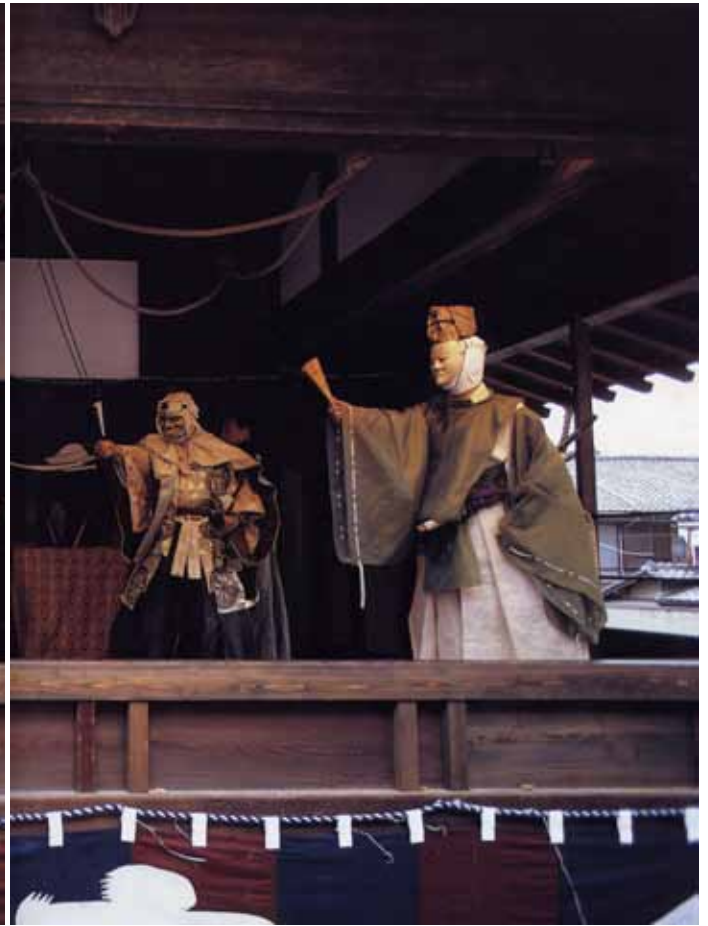


Gaki-zumō

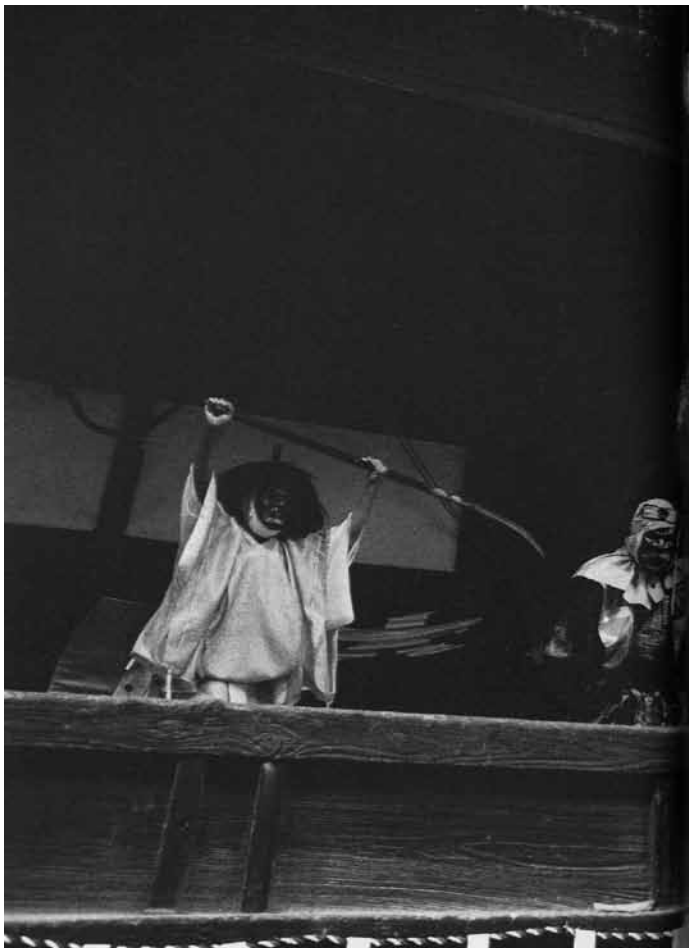


Atago-mairi





Funa-Benkei





Hana-ori





Kumasaka





2. Kostüme – Mibu-dera



Einige Kostüme des Mibu-Kyōgen.

Die ältesten erhaltenen Kostüme stammen aus der *Edo*-Zeit, die meisten sind dem Tempel gestiftet worden aus dem Vorbesitz Verstorbener. Von den Angehörigen, die damit auch ihren Toten gedenken, sie in gewisser Weise auf der Bühne wieder auferstehen sehen können. In den Kostümen finden sich Inschriften mit Widmungen und Datierungen. Einige Kostüme, wie die drei links, werden vom Tempel wegen ihrer Qualität als repräsentativ betrachtet, sind wie die anderen materiellen Quellen, Belege für eine lange Kulturgeschichte des Tempels und seines Theaters. Eine Nähe zu den materiellen Quellen von Nō und Kyōgen ist beabsichtigt, wird von Forschern im Bereich Larven und Kostüme wie Nakamura, Yamaguchi und anderen auch gesehen. Teilweise sind die Stoffe schon speziell für das Mibu-Kyōgen angefertigt worden, mit Inschriftenmotiven bedruckt, wie die beiden Westen unten.



66-20 文字文楽様きでんち (藍木綿地)



66-18 草花文更紗はかきせ製半肩袴 (赤木綿地)



66-21 文字文楽様きでんち (藍木綿地)



66-19 鶴・千鳥文色紙柄着 (紅縮緬地)



66-22 女袴 (黒縮子地)



66-23 女袴 (白木綿地)



66-15 花文竜の甲平襦 (紅縮緬地)



66-6 秋草文和夜道どり切付け打掛 (紫平絹地)



66-5 菊の葉に横立木文打掛 (黒縮子地)



66-13 二階堂・鳥小紋丹着 (鉄黒縮綿地)
二階堂・鳥小紋と紅平絹地秋野に
虫籠文板締附書 (鉄黒縮綿地)



66-9 袖端小紋に秋草両様文丹着 (黒羽二重地)



66-8 竹・梅に類文打掛 (紫縮綿地)



66-7 風通に亀割文小袖 (鉄縮綿地)



66-12 紅縮子地山道どり切付けの附書 (浅葱縮子)



66-11 新色縮子地松尾道どり切付けの附書 (紅羽二重)



66-14 波切付け袂の道文
袖無し袴袴 (黒縮綿地)



66-13 紅平絹地山道どり切付けの菊入菱織文附書 (紅縮綿地)



66-17 紅秋文袴と横出し小袖の
膝ま合わせ丹着袴 (紫羽二重地)



66-16 富士山に七宝繋ぎ文切付け丹着袴 (紅縮綿地)



66-1 龍川文打掛 (白縮綿地)



66-2 桜・桐文附書 (浅葱縮子地)

3. Bühne: Mibu-dera – Bildquellen zur Historie

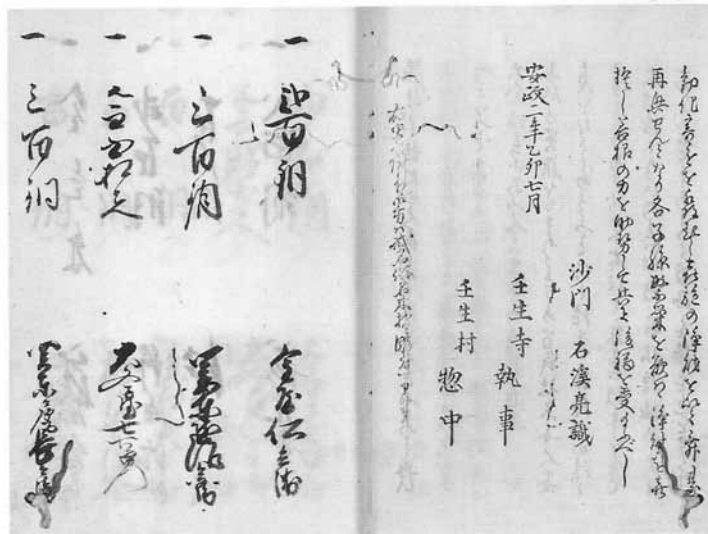
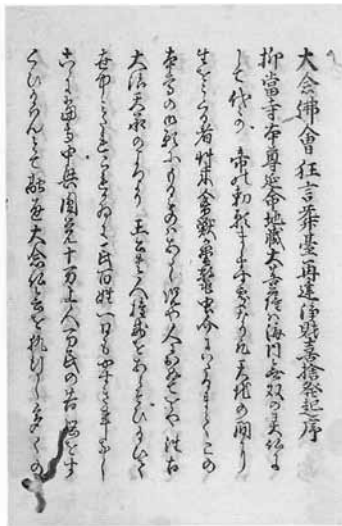


Bühne des *Mibu-Kyōgen*, *Kyōgen-dō*, 1856 neu errichtet.



参考-16 大念仏堂 (狂言舞台)

Die Bühne von der linken Seite, Brücke und Sprungfläche von der Hauptbühne sind gut zu erkennen, ebenso auf beiden Bildern das Geländer der neu gebauten Zuschauertribüne.



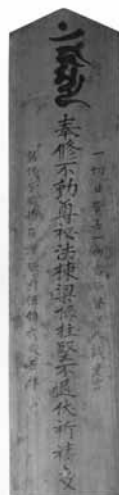
84 壬生大念仏會舞臺再建勸進録

Oben: Unterlagen zur Sammlung von Mitteln für den Bau der neuen Bühne, 1855

Unten: Datierungsbelege auf Elementen der neu errichteten Bühne.



83-1 大念仏堂棟札



83-2 大念仏堂棟札

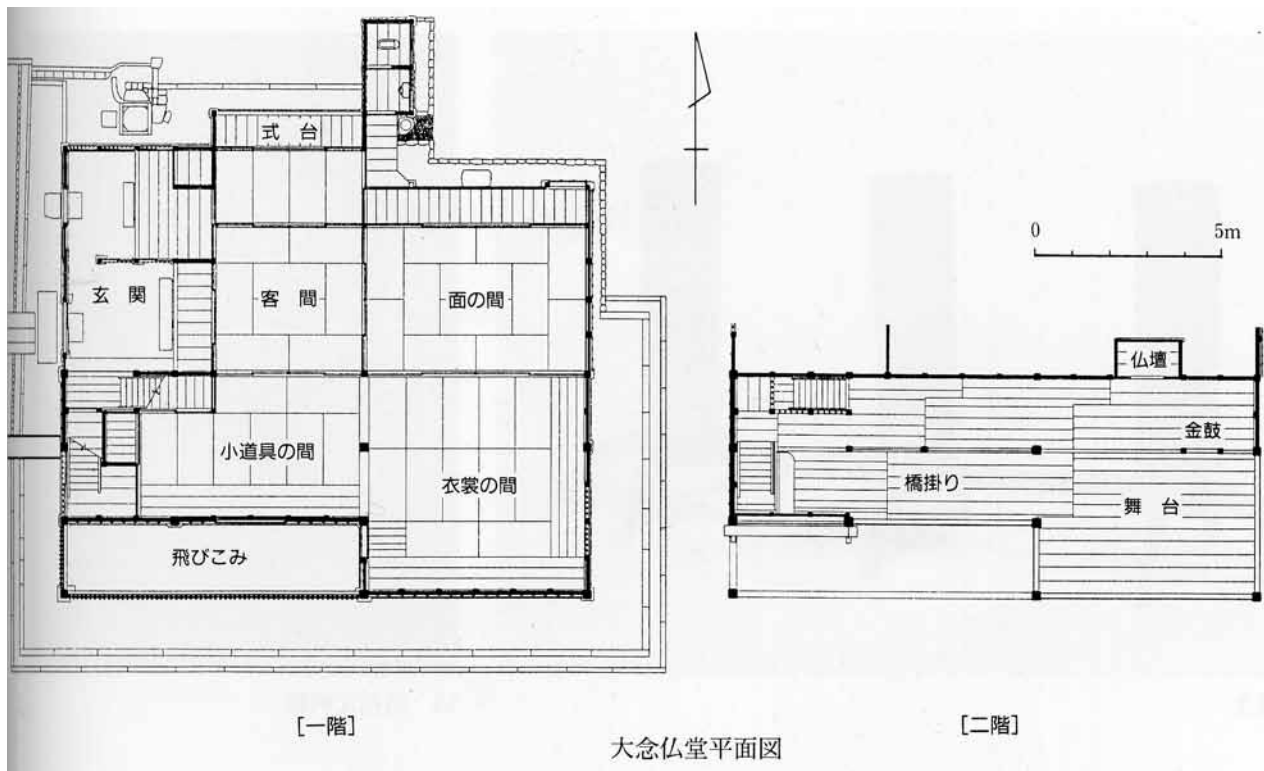


参考-18 大念仏堂 部材銘



参考-17 大念仏堂古写真

Bühne des *Mibu-Kyōgen*, *Kyōgen-dō*, Meiji-Zeit, ein Spieltag hat begonnen:
Hōraku-wari ist im Gange.



Schema des Bühnengebäudes des *Mibu-Kyōgen*, *Kyōgen-dō*, mit Untergeschoss (links) und eigentlicher Bühne im Obergeschoss.

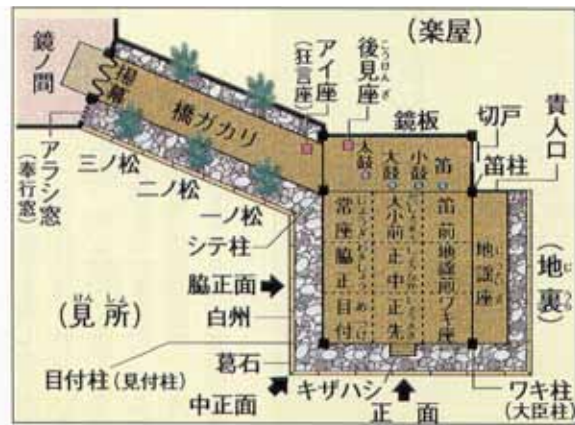


Die freistehende Nō-Bühne des *Chūsonji* in Nord-Japan, Mitte des 19. Jahrhunderts erbaut. Darunter die Nō-Bühne von Yokohama mit einem Bühnenschema.

Unten: eine Szene Freilicht-Nō (*Takigi-Nō*) in *Himeji* nahe Ōsaka. Die *Dainenbutsu*-Bühne ähnelt der des Nō, mit Brücke und quadratischer Hauptbühne, entfernt.



↑本舞台と橋ガカリからなる能舞台（横浜能楽堂）。



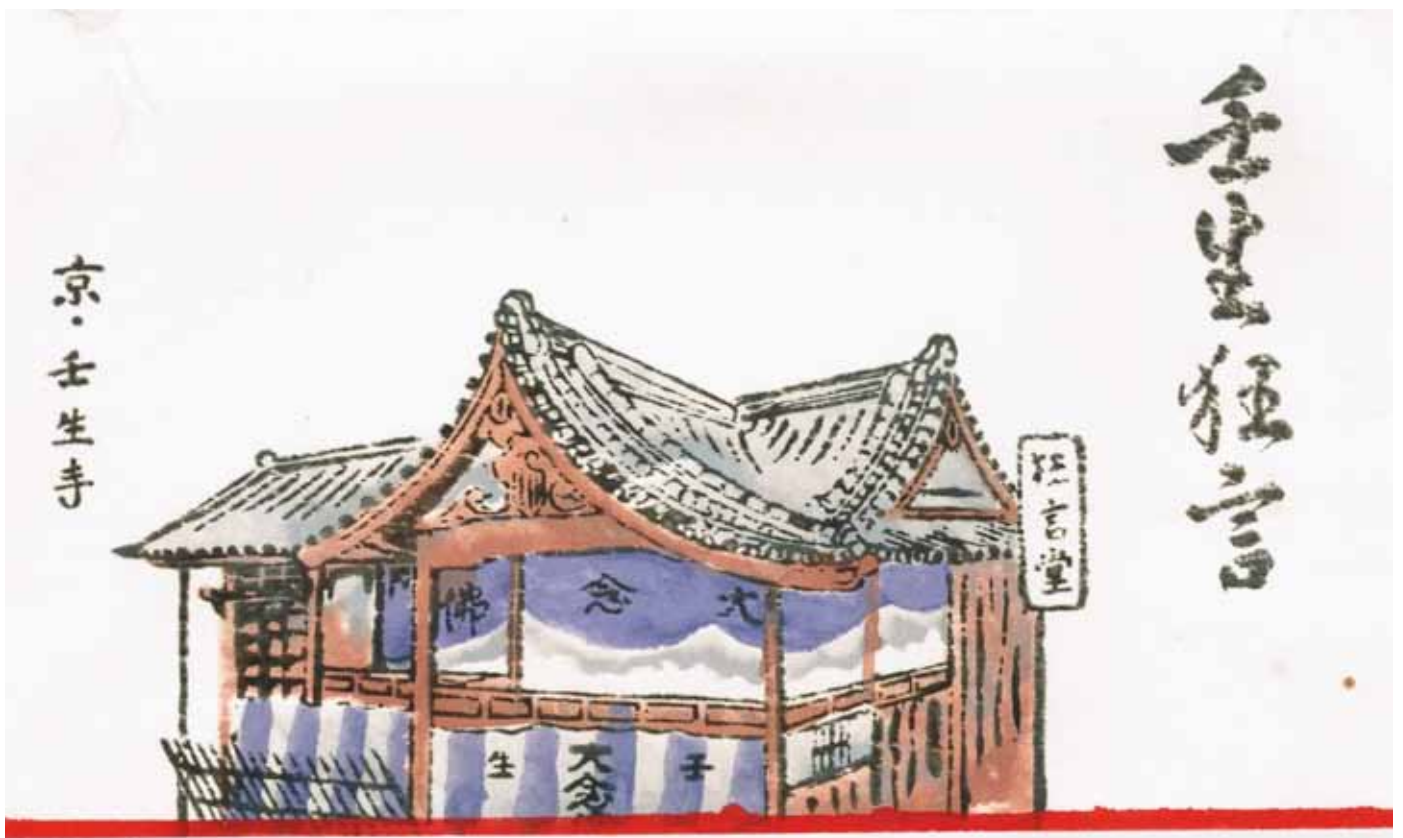
↑能舞台の図。各部位の名称が細かく決まっています。



お城まつり「姫路城薪能」



Heutige Zuschauerperspektive von der neu gebauten Tribüne aus, auf der das Photographieren und Filmen nun streng untersagt ist.





Darstellung des *Mibu*-Tempels mit der alten *Jizō*-Statue als *honzon*.



Darstellung des *Mibu*-Tempels auf der Stellwand *Raku-chū-Raku-gai-zū* im Besitz des *Uesugi*-Museums um 1547.



Im Vergleich dazu die Darstellung der *Enmadō* auf der gleichen Stellwand. Es wird auf der Vorbühne des Tempels das auch heute noch gespielte *Enmachō* aufgeführt, wohl das zentrale *Kyōgen* am Tempel. Die *Enmadō* war damals offenbar populärer.



Auf einer späteren Stellwand, im Besitz des *Hayashibara*-Museums (aus der frühen *Edo*-Zeit um 1615-18) sind die Affen, eine rege Spielpraxis und Zuschauerströme wie bei der *Enmadō* belegt.

Ausschnitt aus der *Hayashibara*-Stellwand, bei der die drei Affen, die am oberen Ende der Bühne herumturnen gut zu erkennen sind, ebenso das bunt gemischte Publikum. Zudem bleibt die Differenz zur Darstellung der *Enmadō* deutlich.





70 言繼卿記 元龜二年三月二十一日条

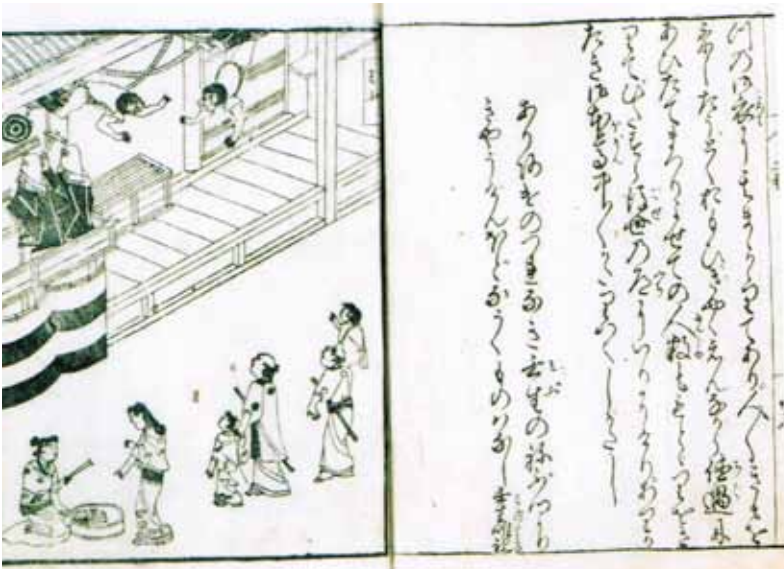
Oben: Eine der frühen Schriftquellen, die direkt auf das *Mibu-Kyōgen* eingeht, ist das *Tokitsugu-kyōki*, mit einem Eintrag am 21. Tag des 3. Monats 1571 (*Genki* 2), in dem der Besuch des *Mibu*-Tempels erwähnt und die Teilnahme an einer Vorstellung von *Saru*, des heute verlorenen Affenstückes im Rahmen des *Dainenbutsu-Kai* berichtet wird.

Unten: Die drei weisen Affen in *Nikkō* (Pferdestall), *kikazaru*, *iwazaru*, *mizaru*, die nichts Schlechtes von den Menschen berichten, nichts Schlechtes hören, sagen, sehen. Sie sind die Boten der Gottheit *Kōshin*, wie Andre Wedemeyer in einem posthum erschienenen Aufsatz nachwies. Unter den Tokugawa wurden die Affenkulte gepflegt, die Affen in den Städten heimisch. Die sanften Affen, Wasserwesen, sollten die Pferde, Feuerwesen, besänftigen.

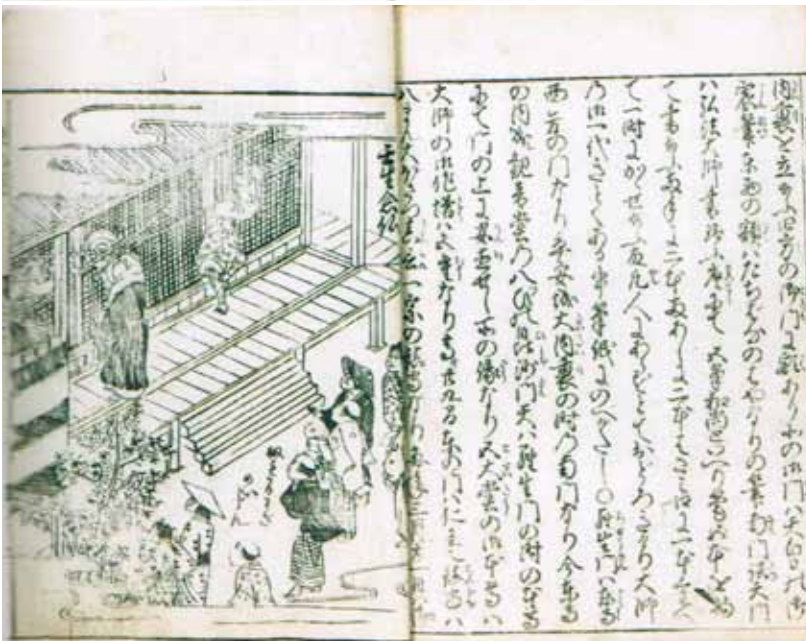


Darstellungen der Affen des *Mibu-Sarugaku* in Büchern aus der Edo-Zeit.

Kyōwarabe (Die Jugend Kyōtos, 1658 (Meireki 4)) zeigt die an den Seilen turnenden „Affen“ ähnlich wie zuvor auf der Stellwand von 1615.



Auch ein Reiseführer der berühmten Orte von *Yamashina* (1716-36, Ära Kyōhō) vergisst nicht die „Affen“ zu zeigen. Wieder ist die Darstellung sehr ähnlich, sie scheint bereits einer ikonographischen Konvention (seit 1615) zu folgen. Oder aber die Performanz selbst war so ikonographisch, eindrucklich, dass sie sich selbst über die Holzschnitte stark vermittelt.



Ein auf 1789 datiertes Bildbuch zum *Mibu-Tempel* rückt ebenfalls die „Affen“ in den Blick.

Bei allen Darstellungen fällt nicht nur um die umfassende Verlarvung der „Affen“ auf, mit Larven, Fell und anderen Kleidern, auch die besonderen artistischen Fähigkeiten und, als Kontrast, die fast vollständig verschleierte Spieler des Gongs, bei denen es sich bei der *Enmadō* um Frauen, (Nonnen?) handeln könnte.





Bühne des *Mibu-Kyōgen* auf einer Stellwand von 1791.

Es wird *Oketori* gespielt, ein heute am Mibu-Tempel berühmtes Stück, das früher auch im Repertoire der *Enmadō* war, früher als beim *Mibu-Tempel*.

Die Bühne ist nicht mit der heutigen, 1856 gebauten, identisch, aber hat schon zwei Etagen.

Unten: Die Ansicht der ganzen Stellwand in der Übersicht.





72 桶取図絵馬

Oben: Darstellung von *Oketori* auf einer *Ema*-Votivtafel, datiert 1849 (Kaei 2).



80 融通六念仏桶取之記

Links: Schrift zu *Oketori* von 1650. *Oketori* wird vom Tempel als das repräsentative *Kyōgen* des *Mibu-Sarugaku* beschrieben.

Allerdings hat Mori es mit einer Bildquelle 100 Jahre früher an der *Enmadō* belegt, wozu der *Mibu*-Tempel schweigt.

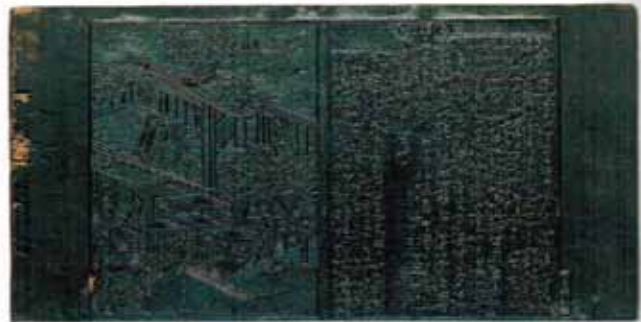
Unten: Lithographie zum *Mibu-Kyōgen* Repertoire, 1892 (*Meiji* 25).



73 京都壬生寺大念仏狂言之図



81-1 諸国図会 年中行事大成



81-2 年中行事大成版木

Oben: Das *Mibu-Dainenbutsu-Kai* in einem Reiseführer aus der späten *Edo*-Zeit, datiert 1806 (Bunka 3). **Darunter:** die Druckplatten. Grosse Popularität, ähnlich *Kabuki*, scheint belegt. Unten: ein Spielführer mit kleinen Szenenbildern des Repertoires und sehr kurzen Beschreibungen, eine Art *Leporello*, dazu auch der historische Druckstock.



82-2 壬生大念仏番組



82-1 壬生大念仏番組版木



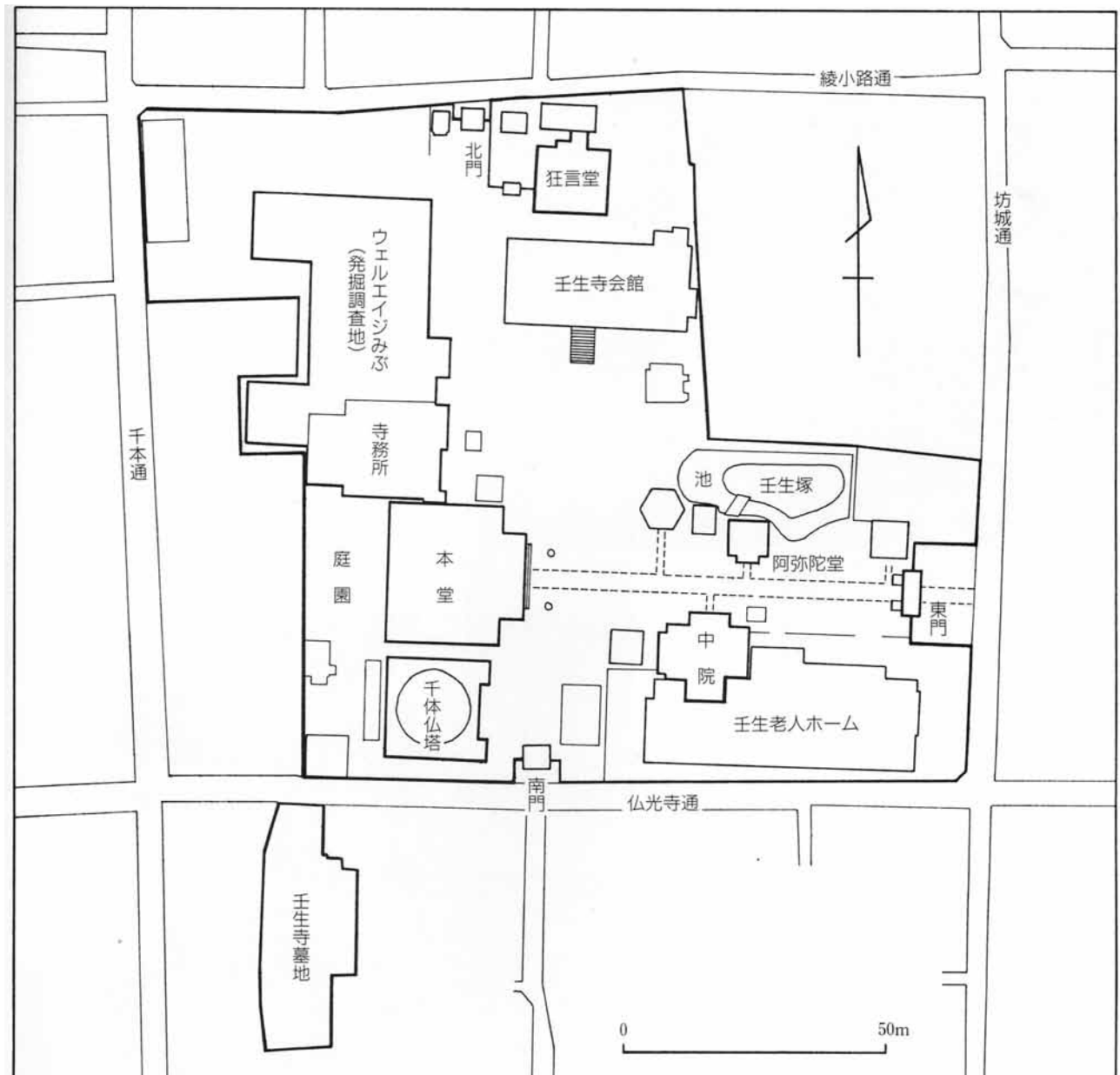


Das Gelände des *Mibu*-Tempels aus der Luft, heutiger Zustand.

Oben: Ansicht von Süden her, inmitten des heutigen *Kyōto* auf Höhe *Shijō-Ōmiya*.

Unteres Bild, rechts Mitte: *Kyōgen-dō* (Bühne), davor Zuschauertribüne, links hinten Haupttempegebäude und Pagode, in Bildmitte Gärtchen mit *Mibu*-Gräbern und Denkmal für *Shinsen-gumi*, das hohe Haus ist eine Altenresidenz, links befinden sich weitere Einrichtungen für Senioren.

Das große und bekannte Haupttor des Tempels in dessen Nähe sich die *Mibu*-Residenz befindet. Wie aus dem Schema zu ersehen ist, grenzt der *Mibu*-Tempel westlich an die *Senbon-dori*, die ungefähr vier Kilometer weiter im Norden exakt an der *Senbon-Enmadō* vorbeiführt, die ihren Namen auch zur Hälfte daher ableitet. Unter dem neu errichteten Altenheim wurde 1990 archäologisch gegraben. Daher die heianzeitlichen Funde, die im folgenden zu sehen sind.





Pagode der Tausend Bodhisattvas, links neben dem Tempel-Hauptgebäude.
Unten rechts: Der ehemalige *Honzon*, die berühmte *Jizō*-Statue (1962 verbrannt).
Links unten: Der heutige *Honzon*, eine sogar noch früher entstandene *Jizō*-Statue (frühe *Heian*-Zeit).



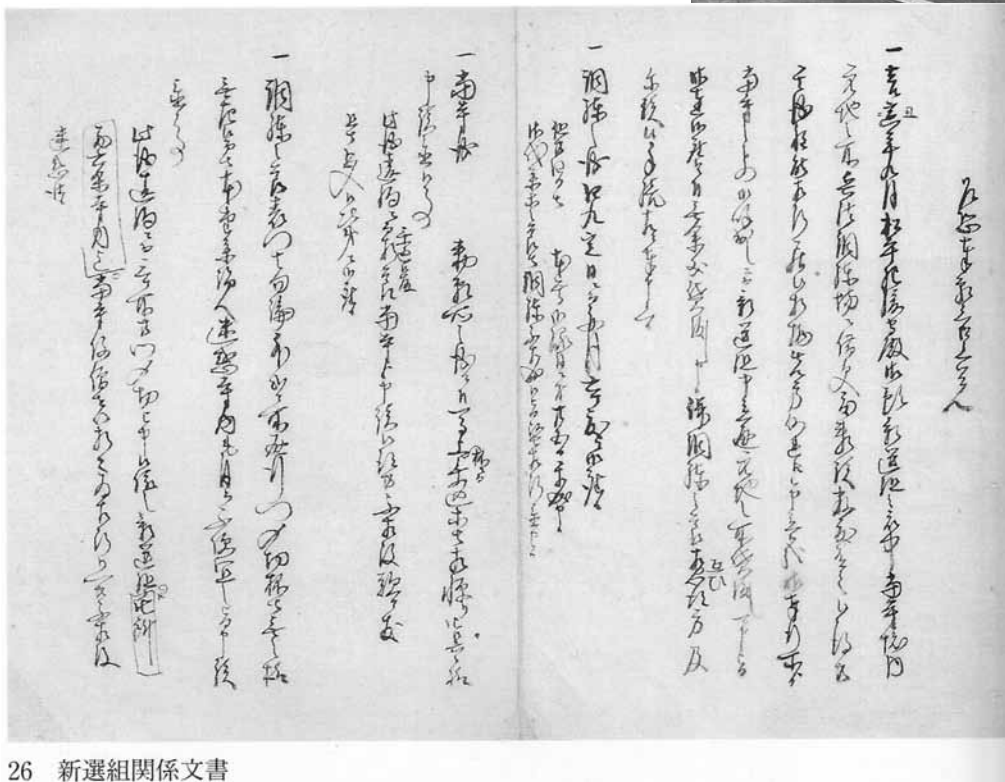
参考-11 地藏菩薩半跏像 (旧本尊)



Gedenkstein für den Anführer des *Shinsengumi* in der *Bakumatsu*- und frühen *Meiji*-Zeit, einer dem *Shōgunat* verbundenen Privatarmee, deren Mitglieder um den *Mibu*-Tempel herum wohnten und in ihm verkehrten. Die *Shinsengumi* brachte es zu grosser Popularität in Literatur, Film und Manga, Anime.

Unten links: Eine Chronik der *Shinsengumi* von 1866.

Mitte: *Mibu*-Residenz (nahe des Haupttores)

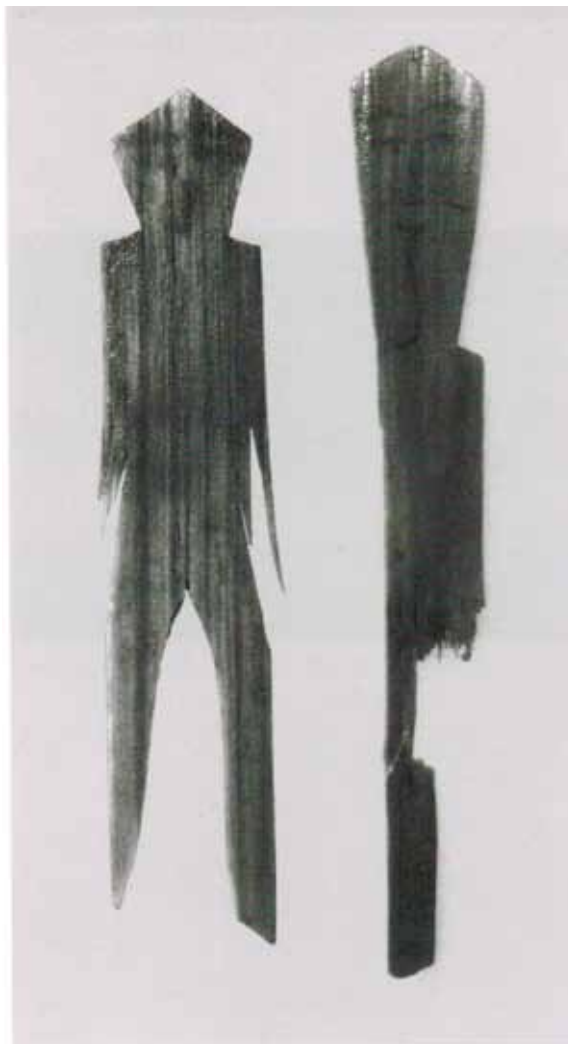




3 朱雀大路東側溝出土土器類



1 蘇民将来札



2 人形



参考-1 発掘調査検出遺構

Archäologische Funde auf dem Gelände des Mibu-Tempels (1990 zu Tage gefördert), darunter Tongefäße, Figuren, Stiftungsinschriften auf Hölzern und *Hitogata*-“Puppen“ aus Holz (frühe bis mittlere *Heian*-Zeit), die, mit Mund und Nase bemalt, wohl kultische Funktion hatten. So ist das wasserreiche Gebiet ganz offenbar ein altes Siedlungsland, auch wenn es in der *Edo*-Zeit „ländlich“ blieb.



8 円覚上人像



参考-2 円覚上人墓 (法金剛院)

Darstellung Engaku Shōnins (Muromachi-Zeit), der die *Yūzū-Dainenbutsu* am *Mibu-Tempel* und an drei an drei anderen Tempeln, auch der *Shakadō* in *Saga*, verbreitete.

Oben: Die Darstellung eines *Dainenbutsu-kai*, das noch keine Beziehung zu den *Sarugaku* hat. (Genroku-Zeit, 1702).

In dem edozeitlichen Schriftdokument darunter wird vom Wirken Engakus berichtet und der Einführung des *Dainenbutsu-kai* mit *Kyōgen* in der *Bunmei*-Periode (1469-87). Es gibt mehrere Gräber von Engaku Shōnin in Tempeln in und um *Kyōto*.

Links oben: Das Grab im *Hō-kongō-in*, darunter das im *Kakushō-in*.



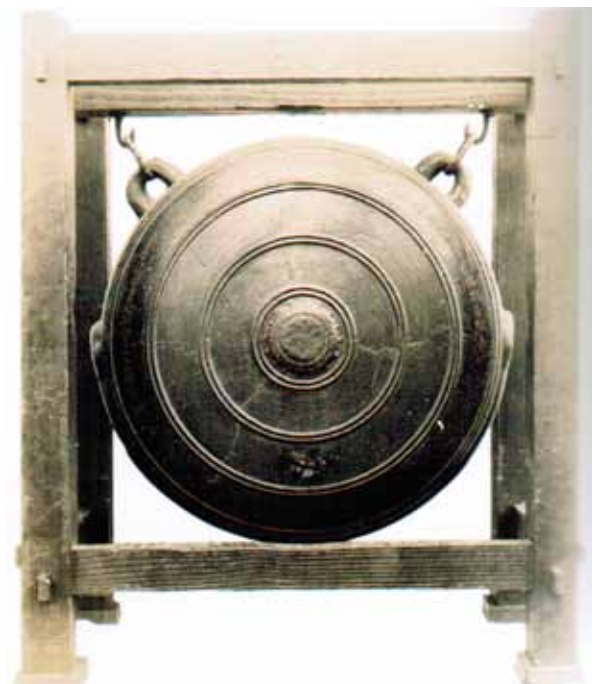
参考-3 円覚上人墓 (雙勝院墓地)

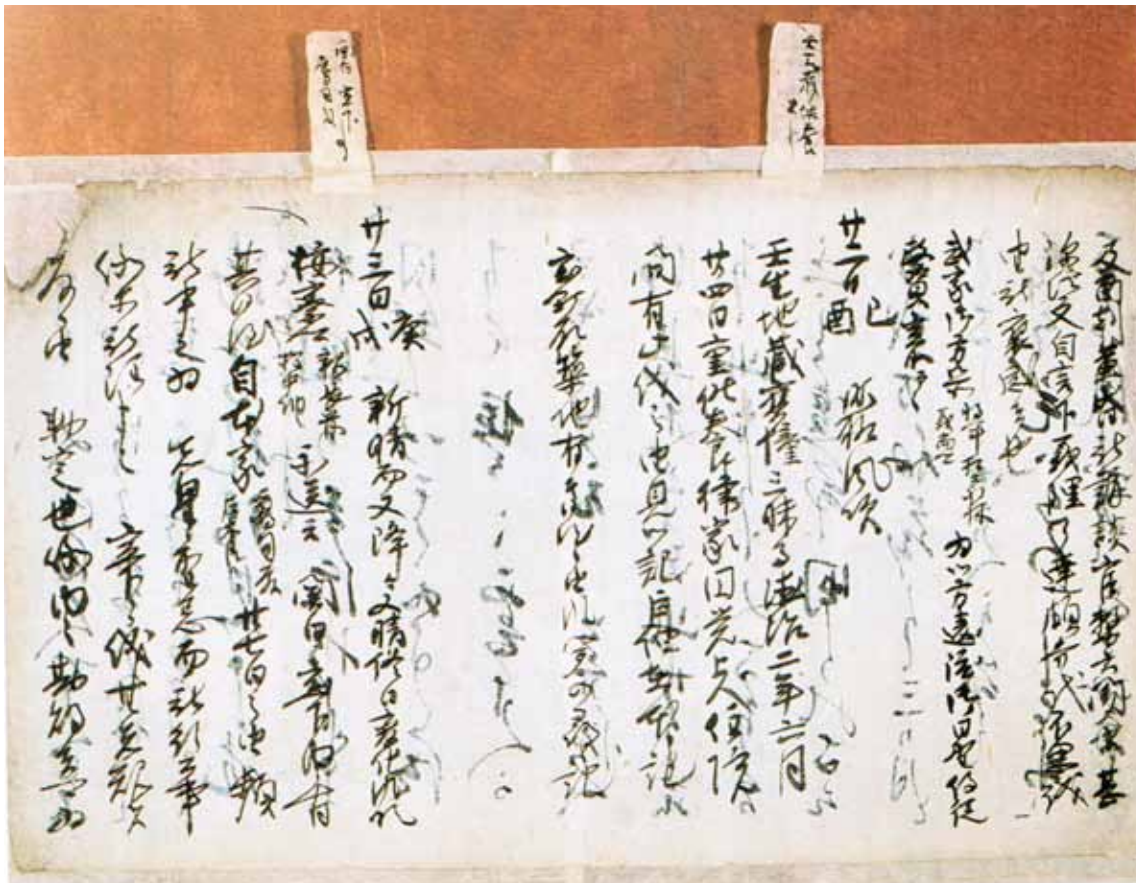


Der historische Gong, datiert auf auf 1257 (Shōka 1), nach einem grossen Tempelbrand neu angefertigt und im Tempel offenbar als grundlegendes Instrument beim *Yūzū-Dainenbutsu* und später dem *Dainenbutsu-kai* eingesetzt.

Bei einem grossen Brand 1962 wurde auch der Gong stark beschädigt, aber trotz Verformungen blieb er als Quelle erhalten.

Unten: Ein historisches Photo des Gongs in spielbarer Montur und eine Bildrollendarstellung des Gongs aus der *Edo*-Zeit, die eine kultische Verehrung dieses Instruments belegt.





Das *Haritomi-suku-ne-ki* berichtet am 22. Tag des 2. Monats 1479 (Bunmei 11) vom Gang zur Anbetung des *Jizō*. Der Autor Mibu Aotomi (1422-1504) lebte in der Gegend. Sein Tagebuch ist heute im Besuch des Hofministeriums *Kunaichō*. Am 14. Tag des 3. Monats im gleichen Jahr wird vom Besuch eines *Dainenbutsu-Kai* berichtet, das von den Leuten des Viertels besucht wurde. Diese Datierung deckt sich mit der Chronik des Tempels. Die früheste nachweisbare Erwähnung des *Mibu-Sarugaku* findet sich in einem anderen Tagebuch von 1485, das im Katalog nicht abgebildet ist. Das *Dainenbutsu-kai* mag den *Mibu-Sarugaku* ähnlich gewesen sein.



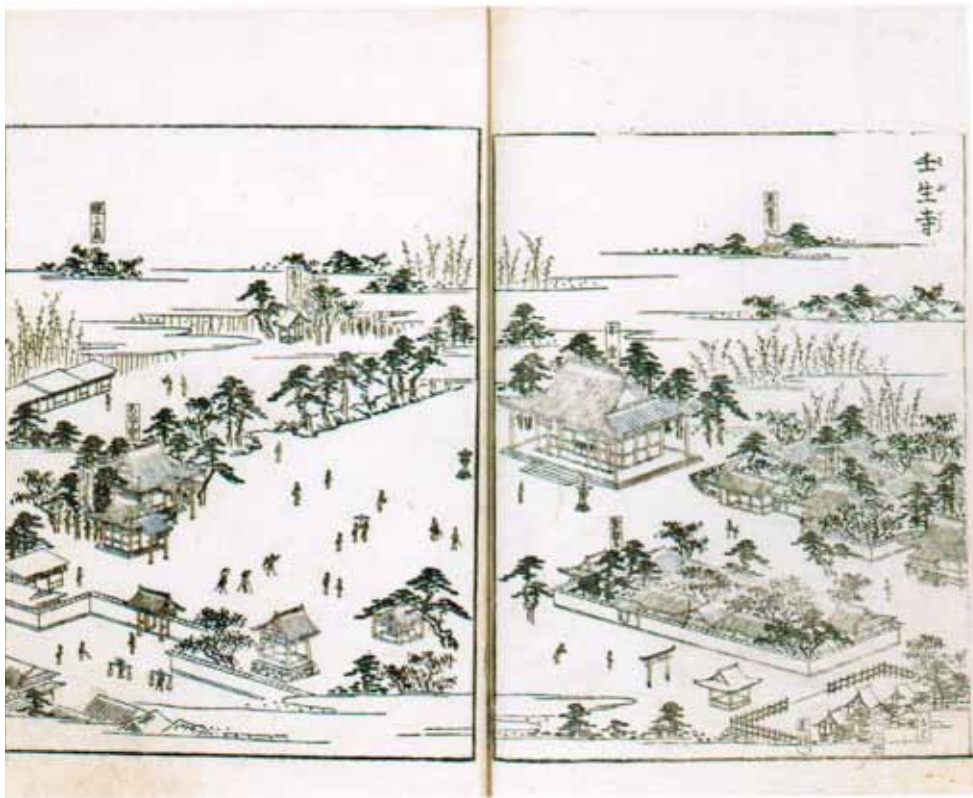


18 豊臣秀吉朱印状

Briefe von Toyotomi Hideyoshi (oben) und Tokugawa Iyasu (unten) im Besitz des Tempels. Beide besuchten den Tempel vor allem wegen der berühmten Jizō-Statue. Hideyoshis Brief ist auf Tenshō 17 (1589), 1. Tag des 12. Monats, datiert. Iyasus auf 1591. Es seien laut Tempelchronik zahlreiche weitere Besuche Iyasus überliefert.



19 徳川家康黒印状



13 都名所図会

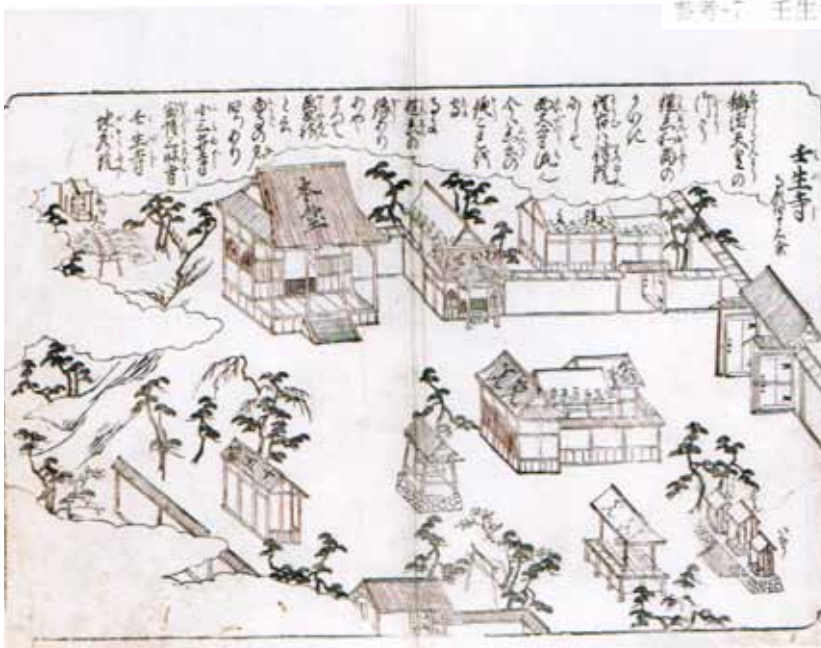
Darstellung des *Mibu*-Tempels in Büchern aus der späten *Edo*-Zeit.

Oben: In den berühmten Orten *Kyōto*s (1788, vor dem grossen Feuer in *Kyōto*), unten aus einem Buch in der mittleren *Edo*-Zeit, gegen 1753. Die Naturdarstellung überwiegt und kann als Hinweis auf die Lage des Tempels an Wald und Quellen gewertet werden. Zu dieser Zeit werden die *Sarugaku* noch vor dem Haupttempel gespielt worden sein.

Rechts: Ein Photo des kleinen Gartens im *Mibu*-Tempel, heutige Gestalt von 1811.



参考-7 壬生寺本坊庭園





Oben: Larve aus der *Muromachi*-Zeit, die ursprünglich zur Verehrung der Gottheit *Hōkōra-Myōjin* verwendet und vom Tempel aus anderer Quelle übernommen wurde. Leider enthält der Katalog keine Angaben zu dieser beeindruckenden *Beshimi*-Larve, stellt keinen Zusammenhang zum *Mibu-Kyōgen* selbst her.

Rechts oben: Schale mit dem kaiserlichen Chrysanthemenwappen, 1773 wohl vom *Go-momo-en-Tennō* dem Tempel gestiftet.

Rechts unten: Vergoldete Plastik einer Stupa auf einem Lotosthron auf einer Schildkröte (National-schatz).

Unten: Spiegel mit dem Chrysanthemenmotiv aus dem Vorbesitz des *Chūgōmon-Tennō* (1709-35).



57 栗田焼菊紋散香鉢



60 [国宝] 金亀舍利塔



4. Larven – *Mibu-dera*



Einblicke in das Larvenzimmer, *men-no-ma*, des *Mibu-Tempels*, das sich im Erdgeschoss der *Kyōgen-dō* befindet.

Alle dort sehr einfach, nur an Haken verwahrten Larven werden im heutigen Spiel eingesetzt, dabei sind unter *Mibu-Larven* auch einige neuere *Nō-Larven* zu erkennen.



Larven eines Typs, wie *Ahō* (links) oder *Hannya*, Affen, Krieger oder Frauen (unten) fallen nicht gleich aus. Sie haben zum Teil sehr deutliche Variationen. Die expressive Kraft der Larven scheint für die Spielpraxis im Vordergrund zu stehen.



Auch Füchse gibt es, wie in Leipzig, ein- und zweiteilig.





Affen-Varianten;

Mönche;

Oni-ō;

Otafuku: Oto (Okame);

Tsuchi-gumo (Tobide);

Onna (Zō-onna, Megami etc.)



面裏 Rückseite



65-27 酒蔵 **Sake-gura**



65-26 太刀持 **Ō-katana-mochi**



65-30 綱 **Tsuna**



65-29 熊坂 **Kumasaka**



65-28 弁慶 **Benkei**

Im Prinzip alle der im neueren Katalog vorgestellten Larven des *Mibu*-Tempels haben eigene, meist den Namen der Masken, zu denen sie gehören, entsprechende Namen. Sie stellen, trotz typologischer und stilistischer Nähe zu Larven des *Nō* und *Kyōgen*, bis auf wenige Ausnahmen (*Kumasaka* = *Buaku*, *Tsuchigumō* = *Tobide*, *Ofafuku* = *Otogoze*, *Onna*, *Saru*, *Kitsune*), eigene Kreationen oder Interpretationen von Larven dar, wie sie im Wesentlichen zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert, in Entstehungs- und Umbruchszeiten der *Sarugaku no Nō* und *Kyōgen*, entstanden. Mit jenen standen die *Dainenbutsu-Sarugaku* in einem komplementären Verhältnis, indem sie die Normen des *Bakufu*, denen die *Nō*- und *Kyōgen*-Spieler der verschiedenen Schulen zu folgen hatten, nicht unterwarfen. Als „Amateure“ waren sie auch frei zu spielen, was sie wollten, hatten keinem höfischen Ritual, keine Zeremonie und ihren Ordnungen zu folgen.



65-3 地藏 *Jizō*



65-2 狐 *Fuchs (Kitsune)*



65-1 猿 *Affe (Saru)*



面裏 *Rückseite*



65-5 赤鬼 *Aka-oni*



65-4 閻魔 *Enma*



65-8 鬼神 *Dämonische Gottheit*



65-7 土蜘蛛 *Erdspinne*



65-6 鬼 *Dämon*



65-11 鬼王 *Oni-ō*



65-10 蟹殿 *Kanidon*



65-9 酒吞童子 *Shūten-dōji*



65-13 知盛 *Tomomori*



面裏 *Rückseite Yorimasa*



65-12 頼政 *Yorimasa*



65-16 大多福 *Otafuku*



65-15 女 *Frau (Onna)*



65-14 とくす *Tokusu*



65-19 牛若 *Ushiwaka*



65-18 五郎 *Gorō*



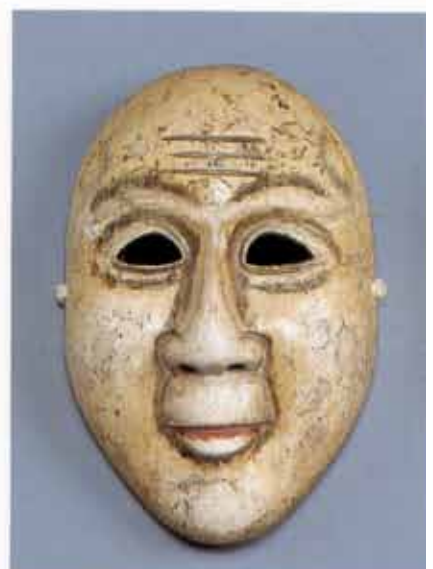
65-17 十郎 *Jurō*



65-22 大尽 *Daijin*



65-21 旦那 *Danna*



65-20 僧 *Sō*



65-25 保昌 *Hōshō*



65-24 頼光 *Yorimitsu*



65-23 阿呆 *Ahō*



Die Mibu-sanmen, drei alte Larven, die shintōistischen Gottheiten zugewiesen sind, diese verkörpern. Zugleich typologisch Larven von Affe, alte Frau / Nonne und Fuchsbesessenem entsprechen. Alle Larven haben im heutigen Repertoire keine Funktion und Verwendung mehr.

Unten: Ein Beleg für die Popularisierung in der mittleren Edo-Zeit. Druckstock aus Kirschholz und ein Druck. Dabei haben die Schnitzer der Platte die Namen der Schnitzer der Larven vertauscht. So soll Shakuzuru Urheber des Affen (*Sannō-gongen*) sein, Nichi-yū (Himi) der der alten Frau / Uba (*Sumiyoshi-daimyōjin*) und Tatsuemon Urheber des Fuchsbesessenen / Hakuzōsu (*Inari-daimyōjin*). Auf dem Druck wurden Nichiyū (Himi) und Shakuzuru vertauscht. Der Druck verspricht Schutz der persönlichen Gesundheit und ist nur eines der zahlreichen Beispiele für die Medialisierung des *Mibu-Sarugaku* in der *Edo*-Zeit.

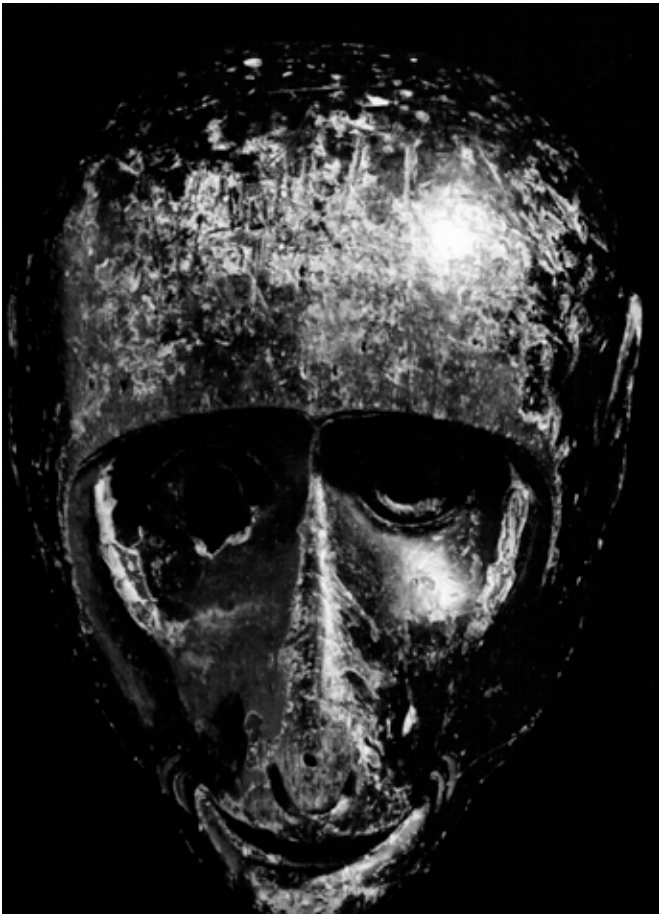


64 大念佛會狂言作御面版木



Die **Mibu-sanmen** auf Phototafeln aus dem Quellenbuch des *Mibu*-Tempels von 1974, dazu die, in dem Band als vierte alte Larve aufgeführte, *Kumasaka* (*Buaku*)-Larve von Ōkura Tora'akira. Diese wurde offenbar von ihm selbst geschnitzt und dem *Mibu*-Tempel gestiftet. Was der Tempel heute stolz vermerkt, kann es doch als Anerkennung der Koexistenz bei der *Kyōgen* und Präexistenz des *Dainenbutsu-Sarugaku* gelten. Stilistisch wird die Datierung der Tora'akira-Larve ins 17. Jahrhundert deutlich.





Da alle drei Larven keine besonderen Inschriften auf den Rückseiten haben, werden diese auch nie abgebildet. Gleichwohl sind die Profile der Larven und ihre Vorderansichten so ungewöhnlich innerhalb der überlieferten Larven, dass eine Datierung in die *Muromachi*-Zeit zweifellos erfolgen kann. Auch wenn die Zuschreibung an die alten drei berühmten Schnitzer selbst nur eine Tempellegende ist. Das unterscheidet die Larven aber nicht von denen des *Nō* und *Kyōgen*, die bis auf wenige Ausnahmen auch alle nur Inschriften und Beglaubigungen aus späteren Zeiten haben.



5. Räume unter der Bühne – Ankleiden / Verlarven



Blick in den *men-no-ma* (Larvenraum) in der *Kyōgen-dō* des *Mibu-Tempels*. Larvenschnitzer.



Blick in den *shōzoku-no-ma* (Kostümraum) in der *Kyōgen-dō* des *Mibu-Tempels*. Benötigte Kostüme sind bereits herausgesucht. Die Frauen der Spieler (Ehefrauen, Mütter, Schwestern) sind vor allem im Hintergrund beschäftigt.



Unterrichtet wird das *Mibu-Kyōgen* wie *Nō* und *Kyōgen* durch das nachahmende Lernen.



Die für eine Vorstellung benötigten Larven sind bereit gelegt, alle Spieler tragen auf dem Gesicht ein weisses Tuch, etwa von den Ausmassen und dem Schnitt einer „Skimaske“, genannt einfach *nuno* (Tuch). Darauf wird die Larve aufgesetzt und festgebunden. Dieses Verfahren ist allen *Dainenbutsu-Kyōgen* eigen und wird, nach heutigem Kenntnisstand, nur in diesen angewandt.



Masken des Stücks *Momiji-gari*, das eine Adaption aus dem *Nō* darstellt, aber in der Handlung und in der Spielweise sowieso deutlich differenziert ist.

Links: Die Maske der Dämonin in Gestalt einer schönen Frau, die dem Krieger Taira no Koremochi Wein anbietet, während sie die Momiji (roten Ahornblätter) betrachten, der Wein ist aber vergiftet. Die vermeintliche Frau verwandelt sich in der zweiten Hälfte in ihre wahre dämonische Gestalt (siehe unten).

Darunter: Der Akteur der Dämonin mit dem üppigen Theaterkleid, das im *Nō* in ähnlicher Form verwendet wird, und der Larve Hannya, die im *Nō* für weibliche Dämonen des Zorns und der Eifersucht sehr verbreitet ist.

Unten: Zum Vergleich der *Nō*-Spieler Shiotsu Akio bei einem Auftritt in Leipzig 2004.

Rechts unten: Probephoto, das zeigt, wie die Larve auf dem Gesicht sitzt (kein Tuch, Larve kleiner als Gesicht). **Unten links:** Larve als Teil der Maske Himmelsjungfrau in *Hagoromo*.





Der Ankleidevorgang scheint ohne einen grossen Spiegel auszukommen. Es ist zumindest kein derartiger Spiegelraum als Teil der Bühnenarchitektur erkennbar. Vielmehr sind die Räume pragmatisch in Kleider- und Larvenzimmer unterteilt, zudem gibt es kein Larvenprivileg nur eines Rollenfachs. Insofern müssen die Akteure sich auch disziplinieren und sozial ein elastisches Gefüge bilden.

Eine lange Kontemplation vor dem Spiegel, wie für den *Nō*-Spieler heute üblich und von Weihe beschreiben, in einer **Zeichnung unten** zu sehen, ist im *Dainenbutsu-Kyōgen* nicht die Regel.

Unten rechts: Auch gilt es gelegentlich Wartezeiten zu überbrücken, so wie unten für den Trommelverkäufer aus *Horaku-wari*.



Ankleide-Zeremonie beim Nō

(*Funa-Benkei*), Vorgang des Verlarvens und Maskierens.

In *Funa-Benkei* ist, wie in den meisten Nō, die zwei Hälften habe, eine Verwandlung zwischen der ersten und zweiten Hälfte zu erleben.

In der ersten Hälfte erscheint der *Shite* als junge Frau Shizuka, Yoshitsunes Frau, in der zweiten Hälfte taucht er als Kriegergeist Tomomori aus den Fluten auf.

Der *Shite* braucht die Hilfe vieler Assistenten. Die finale Kontemplation mit der Larve als Maske im Spiegel ist ein Moment der Ruhe (vor / nach dem „Sturm“).



Abb. 1
Anziehen des *surihaku*-Untergewandes
und Richten des Kragens



Abb. 2
Aufsetzen der Perücke (*kashira*)



Abb. 3
Anziehen des *karaori*-Obergewandes



Abb. 4
Zurechtlegen des Faltenwurfes des
karaori-Gewandes



Abb. 5
Festnähen des Kragens am
karaori-Gewand



Abb. 6
Der vor dem Spiegel sitzende
Schauspieler wartet auf die Maske.



Abb. 7
Der Schauspieler mit aufgesetzter Maske
bereitet sich auf seinen Auftritt vor.

Es assistieren in der Regel die eigenen Schüler, die Söhne, die selbst als *Shite* spielen. Sie zeigen so nicht nur ihrem Lehrer gegenüber Respekt und Demut, sondern lernen auch, worauf es ankommt. Wie diese, durchaus stressigen, Situationen vom erfahrenen Spieler bewältigt werden.

Das Sitzen vor dem Spiegel ist, neben dem Grundsätzlichen Wahrnehmen, Prüfen und Anerkennen der erfolgten Verwandlung in die Maske, auch die einzige Möglichkeit für den Akteur, den Zustand seiner Maske zu kontrollieren, denn er kann sich unter den schweren Kleidern und mit der eingeschränkten Sicht kaum sehen und bewegen.



wechsel zwischen dem 1. und Anziehen des *hangire*-Hosenrocks im *atsuita*-Gewand.



Abb. 9
Ankleiden und Feststecken des *kariginu*-Obergewandes, damit es einer Rüstung gleicht.



Abb. 10
Feststecken des *kariginu*-Gewandes an der Hüfte



Abb. 11
Aufsetzen der schwarzen, langhaarigen Perücke (*kurogashira*)



Abb. 12
Die *Rei-ayakashi*-Maske vervollständigt das Kostüm.

6. Verlarvung und Masken in *Dainenbutsu-Sarugaku* / *Nō* und *Kyōgen*

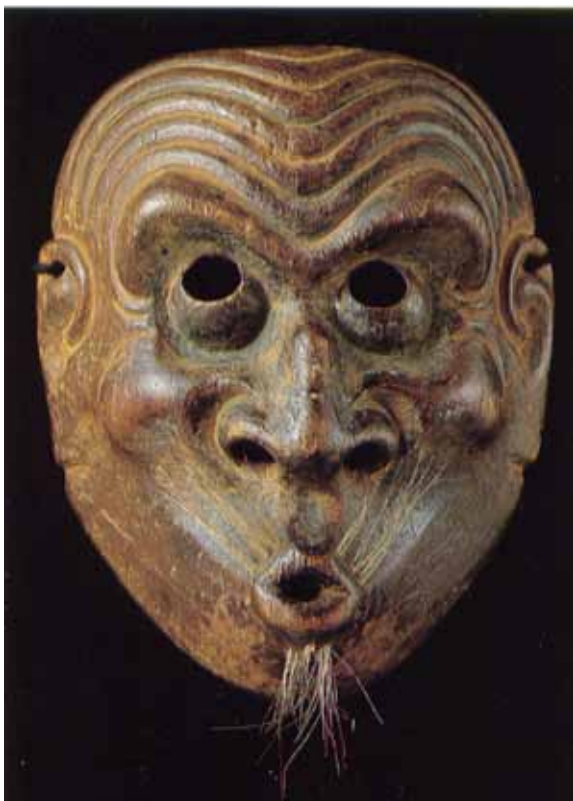


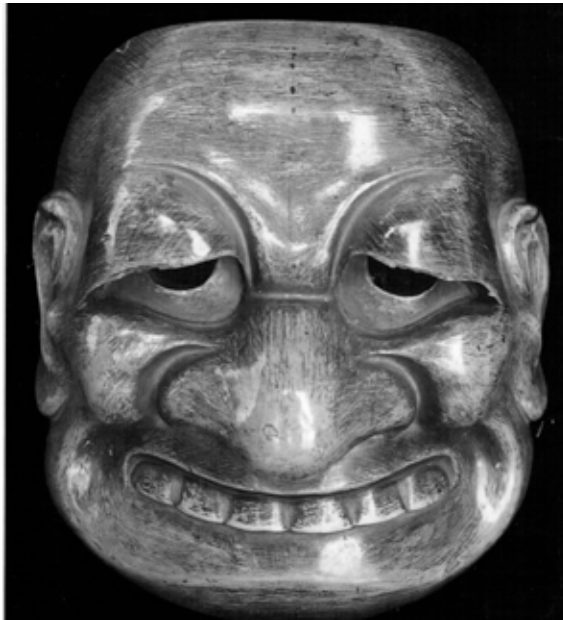
Alte Larven des *Kyōgen*, die 1985 in einer Sonderausstellung im Staatlichen *Nō*-Theater in *Tōkyō* zu sehen waren.

Oben und unten: *Usofuki*


Rechts oben: *Kentoku*

Links unten: *Buaku* (von *Tatsueemon*)





忠三郎狂言会



10.2 (水) 6:45 福岡 大濠公園能楽堂 092・715・2155 <small>地下鉄 大濠公園・唐人町駅</small>	10.16 (水) 6:45 東京 国立能楽堂 03・3423・1331 <small>JR 千代田・有明駅</small>	11.11 (月) 6:30 大阪 大槻能楽堂 06・6761・8055 <small>地下鉄 谷町4丁目</small>	11.22 (金) 6:30 京都 観世会館 075・771・6115 <small>市バス 四馬・東横町駅</small>
------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------

Larven als Fetisch und Symbol ihrer Kunst, das Beispiel Shigeyama Chūzaburō (*Kyōto*).

Chūzaburō, einer der alten *Kyōgen*-Spieler aus *Kyōto*, wirbt in jedem Jahr mit einer anderen Larve aus seinem Besitz für die Tour, obwohl diese nicht verwendet werden. Sie scheinen, wie von Baumbach beschrieben „Symbol ihrer Kunst“, nicht mehr ihr Mittel, geworden.





In der Regel spielen die Akteure des *Kyōgen* ohne Larven, wie hier in *Bōshibari*, einem *Kyōgen* der beiden Diener-Figuren, die, trotz verbundener Arme, aus dem Sake-Becher trinken.

Unten: Vater Chūzaburō und einziger Sohn Yoshinobu als Herr (*Shū*) und Diener (*Tarōkaja*), wobei der Vater den Diener spielt, den Schalk gewissermassen, der junge den Herren.

Zwar lassen sich auch andere Belege für Masken und Larven im *Kyōgen* finden, aber im Gegensatz zum *Dainenbutsu-Kyōgen* sind diese wirklich sehr rar. Äußerst selten.



7. Musikinstrumente und Requisiten des *Mibu-Kyōgen*



67-2 太鼓 **Trommel (taikō)**



67-3 笛 **Flöte (fue)**



67-1 金鼓 (鑼口) **Gong**



68 番組札 **Programmschilder**



69-1・2 金札・制札 **Verbotsschilder**



69-5・6 ほら貝・ジャンボン
Hora (Horn) und Schellen



69-3・4 笏

Zepter (für Enma)



69-11・12 シャぐま・毛手甲

Fellstücke



Fackeln

69-15 松明



Sake-Eimer und Trinkschale

69-16・17 酒樽・酒杯



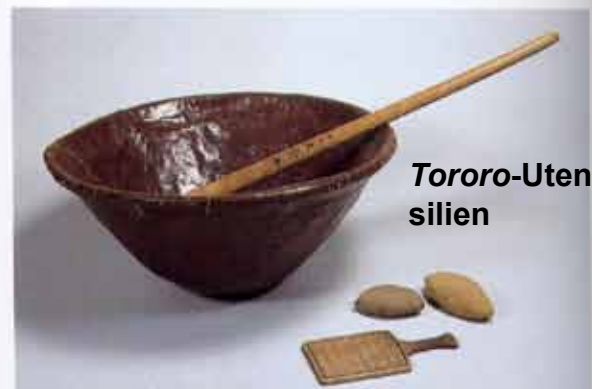
Kopfbedeckungen

69-7~10 かぶり物 (蟹・鉄・栗・白)



Becher, Hammer

69-13・14 小桶・打出の小槌



Tororo-Utensilien

69-18 すり鉢・すりこぎ・おろし金・とろろ芋



Glocke (für Dōjōji)

69-19 釣鐘



骨組



69-21 柿の枝

Kaki-Früchte am Zweig
(für *Kanidon*)



69-20 桜の枝

Kirschblüten

Schwerter, Bogen und Pfeile



69-23~27 弓・矢・長刀・刀・鉄棒

Rüstung, für
Honnōji



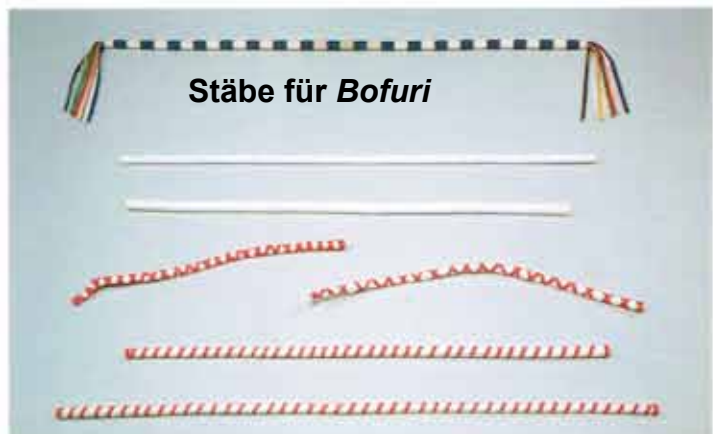
69-22 具足

Stab für Dämonen



69-28 撞木杖

Stäbe für Bofuri



69-29・30 棒振棒・面棒

**Historische
Souvenirs zum
Mibu-Kyōgen:**

Larven aus Papier
Spielzeug, Fackeln,
Pfeile

Alte Tonteller aus
der Edo-Zeit
Tönere Miniatur-
Gongs



74-1~8 壬生面



75-1~3 縁起物



74-9~12 狂言玩具

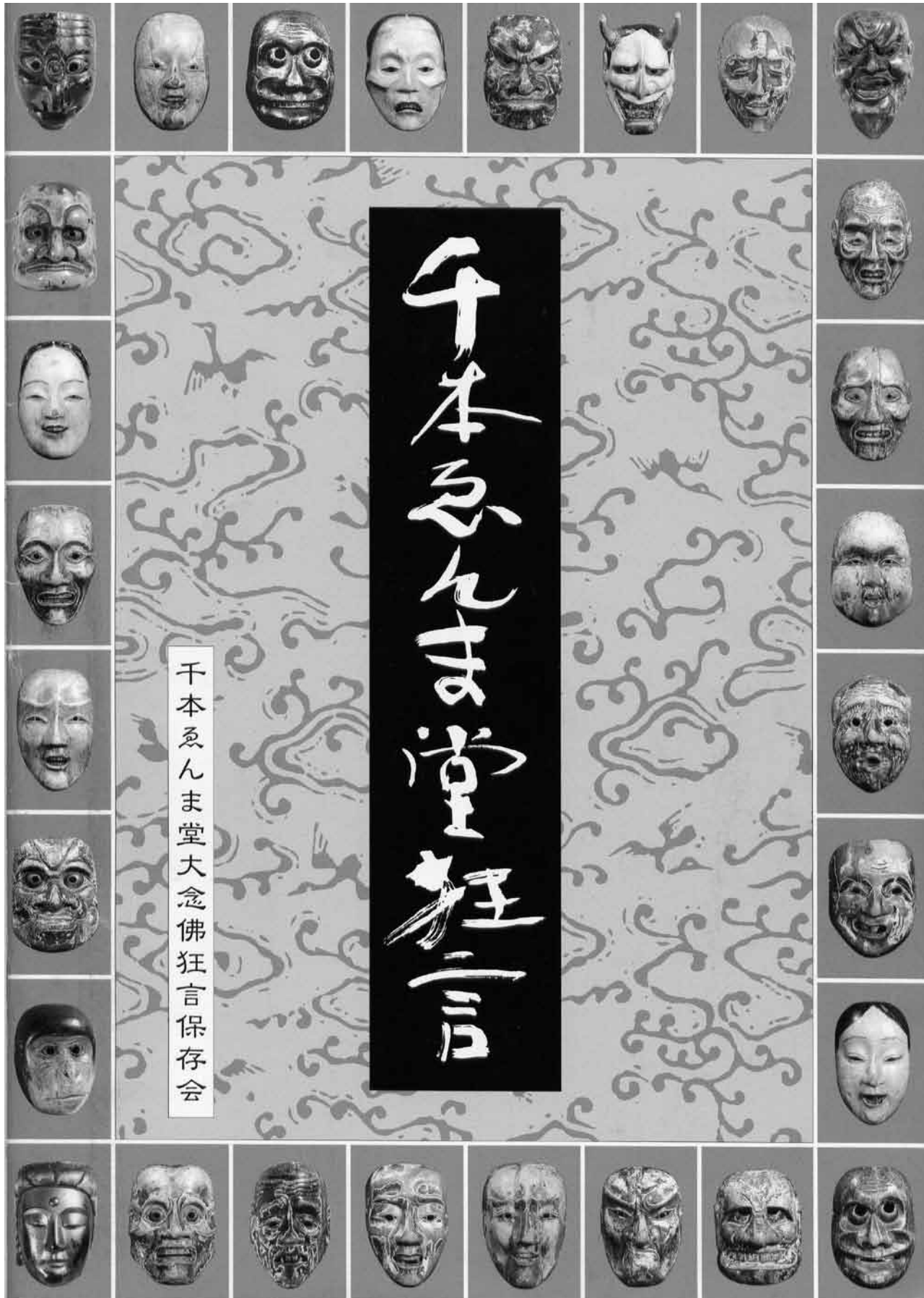


76-1・2 砲格 (出土品)



75-4 金鼓鈴 (出土品)

8. Enmadō – Repertoire / Bühne / Larven und Masken



Titel des aktuellen Programmbuches der *Enmadō* (erstes Exemplar v. V. 2003 erworben, der aktuelle Spielplan jeden Jahres wird in aktualisierter Kopie beigelegt), es sind 28 Larven der *Enmadō* zu sehen, damit auch 28 verschiedene Typen, die teilweise leicht durch ihre Verwandtschaft zu anderen Larven zu bestimmen sind, teilweise aber auch eigene Kreationen / Variationen sind.



Enmachō: Parodiestück der *Enmadō*, pantomimisch gespielt entführt es in die Höllen, denen *Enma* vorsteht.



Rechts: *Enma* mit dem Zepter und der *Enma*-Larve, daneben sein Assistent.



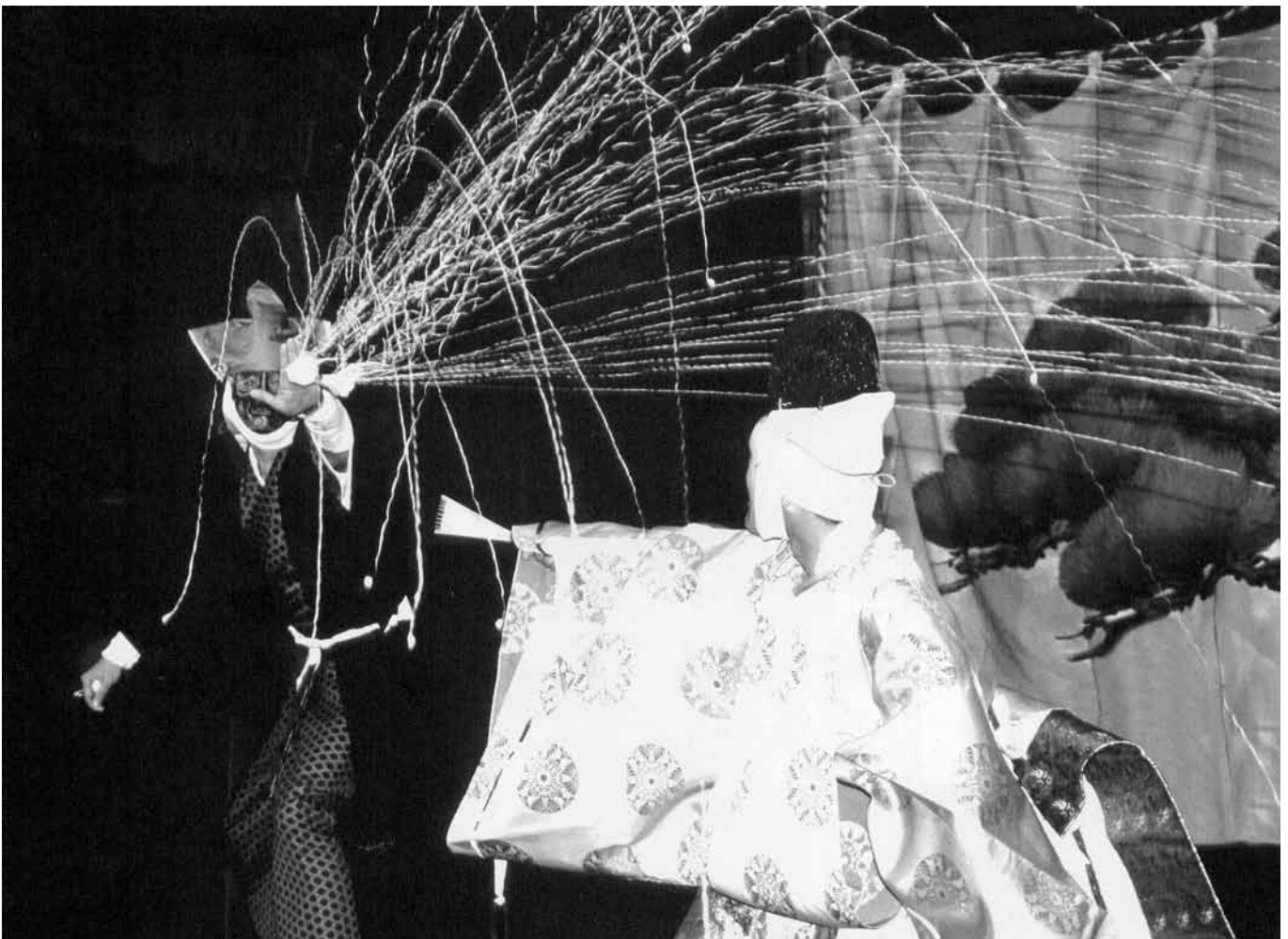
Imo-jirō



Futari-Daimyō



Tsuchi-gumo: In der *Enmadō* wirft die Erdspinne ihr Netz nicht ins Publikum, es wird gesprochen, zudem trägt die Maske Erdspinne eine Larve des Typs *Beshimi*.





Utsubo-saru:
Ähnlich dem
Kyōgen des *Nō*
wird der Affe hier
von einem Kind
gespielt.
Das Affen-
Kyōgen hat mit
den Affen des
Mibu-Tempels
wenig gemein.



Utsubo-Saru, hier auf einer *Nō*-Bühne, wohl der des Staatlichen *Nō*-Theaters in Tōkyō, wo alle drei alten Traditionen des *Dainenbutsu*-*Kyōgen* in den 1980er Jahren gastierten, was als Ritter-schlag zu werten ist.

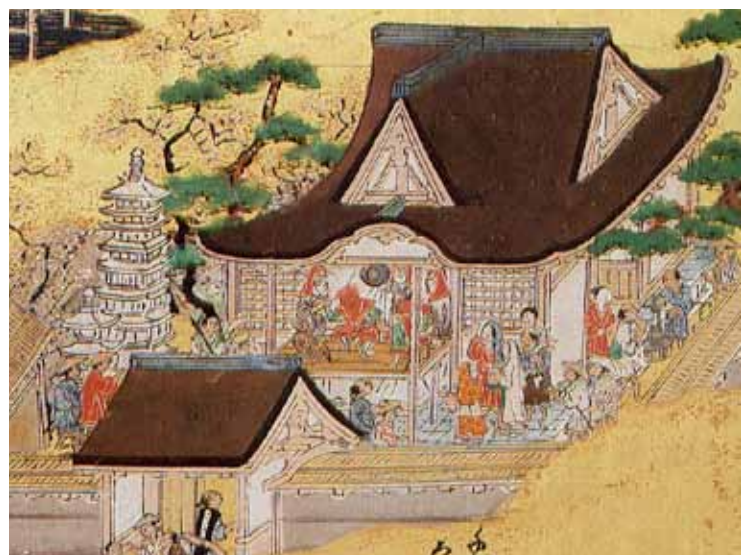


Enmadō - alte Bühne in der Edo-Zeit (oben) und Shōwa 30 (1955), rechts.

Das Gebäude war dem des *Mibu*-Tempels sehr ähnlich, möglicherweise sogar dessen Vorbild.



Im Vergleich dazu die heutige, einfache Bühne, fast ebenerdig. Das Publikum sitzt auf Klappstühlen oder steht, es wird kein Eintritt verlangt.



1547 (1572) wird das Kyōgen, wie aus der *Uesugi*-Stellwand hervorgeht, noch auf einer Bühne vor dem Haupttempel gespielt. Ähnlich wie im *Mibu*-Tempel und auch wie bei der *Shakadō* schon für 1414 belegt.



In der Mitte des 16. Jahrhunderts ist die *Enmadō* für ihr *Dainenbutsu-Sarugaku* und die besonders spät blühenden Kirschen, die ebenfalls deutlich zu sehen sind, offenbar schon sehr bekannt das es auf einer Stellwand gezeichnet wird, die an Oda Nobunaga verschenkt wird.

Die Szene auf der Vorbühne wird von zwei verlarvten Masken und einem wohl nur maskierten Spieler dominiert, Musiker (Nonnen?) sind mit auf der Bühne zu sehen. Diese drei Figuren tragen alle rote Kopftücher und weiße Schleier, rot ist aber hier keine eindeutige Frauenfarbe.





Larven-Wand der *Enmadō*

oben: Photo von der Homepage des *Hozon-kai* der *Enmadō*.

Unten: Im Mai 2008 vom Verfasser aufgenommenes Photo der gleichen Wand, die aber die Position verändert haben mag. Auch die Positionen der Larven variieren. Die Zahl der Larven ist mit 45 exakt gleich, die Larven scheinen auf den ersten Blick identisch bestückt zu sein.

Dabei stimmen sie im wesentlichen mit den Larven überein, die den Titel des Programms schmücken.

Auch wenn sie wie hier nicht weiter benannt oder funktional zugeordnet werden.





Kuro-men (Schwarze Larve) der *Enmadō*.

Eine von drei separat verwahrten und als besonders wertvoll erachteten alten Larven, vergleichbar den *Mibu-sanmen*.

Das Alter der Larve ist schwer zu schätzen, aber eine Datierung in die Entstehungszeit des *Enmadō-Sarugaku* scheint möglich.

Die individuelle Ausformung legt eine Nähe zu anderen *Muromachi*-Larven nahe.





Larve einer jungen Frau unter den drei alten Larven der *Enmadō*. Mit einer Inschrift in schwarzer Tusche, die leider nur schwer zu lesen ist. Dennoch ist „Tenga-ichi Yamada ...“ zu erkennen, demnach wäre die Larve ungefähr in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu datieren. Die Abnutzungsspuren und die Ausbrüche auf der Rückseite sprechen, ebenso wie die Patina, für eine echte Abnutzung, ein Alter über 400 Jahre. Auch wenn genaueres vorerst noch nicht ausgesagt werden kann.





Larve einer alten Frau (*uba*), die eine Nonne sein kann, in jedem Fall weint sie, hat einen traurigen, erschöpften Ausdruck. Auch diese Larve ist unter den drei alten Larven der *Enmadō*.

Eingeritzt ist rechts „Kōbō-saku“, worunter Kōbō-daishi verstanden wird, der Begründer der *Tendai*-Sekte, was aber sehr unwahrscheinlich ist. Dennoch warb der Tempel gerade mit dieser Aussage. Links sind Reste einer Etikette, die aber nicht mehr lesbar ist.



Weitere Larven der *Enmadō*, alle heute in Verwendung.



Nachschnitzung einer *Uba*, datiert *Heisei* 15 (2003).



Enma, Nachschnitzung, datiert *Heisei* 16 (2004)





Beshimi, neue Larve, datiert *Heisei* 11 (1999)

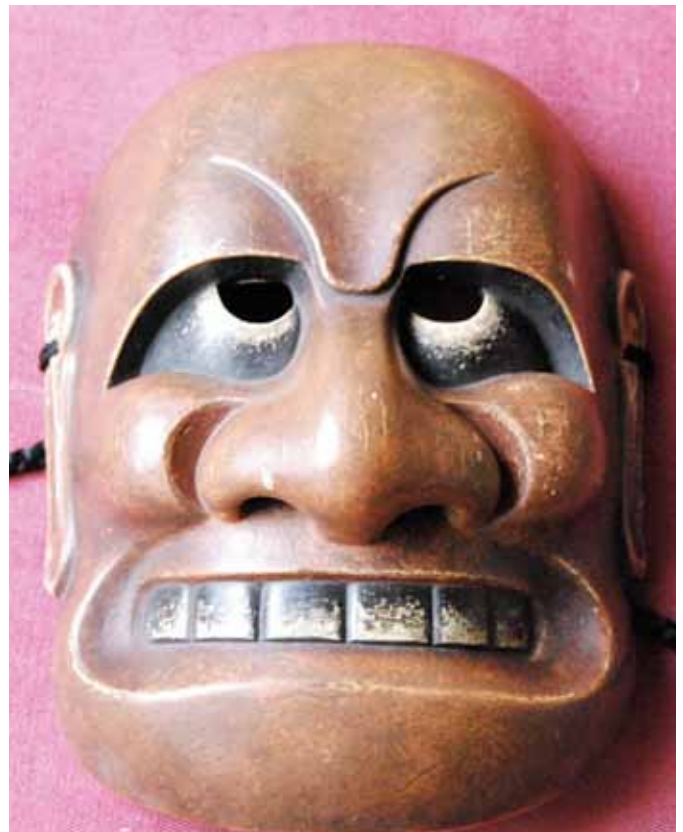


Zier-Larve *Enma-ō*, die den
Larven gegenüber von der De-
cke herabblickt, rechts sind die
Theaterkleider zu sehen





Alte *Kuro-men*-Larve, nicht datiert, dem *Buaku* sehr ähnlich.
Wohl 17. Jahrhundert oder früher.



Buaku-Larve, Nachschnitzung der oberen
Larve, datiert *Heisei* 6 (1994).



Krieger, Alter unklar, Inschriften nicht leicht zuzuordnen, rechts könnte es sich um ein chinesisches Kalenderzeichen handeln.



Larve wohl eines Affenkindes, neue Larve, datiert Heisei 11 (1999)



Zeitgenössische Dämoninnen-Larven, ähnlich *Hannya*, beide aus der *Heisei*-Zeit.

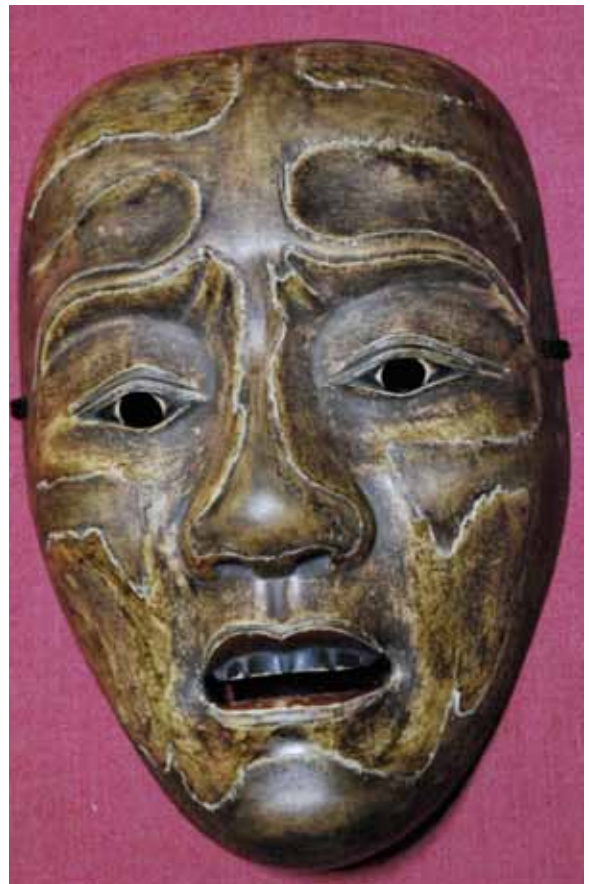




Larve eines Kriegergeistes, neue Larve,
nachgeschnitzt Heisei 17 (2005)

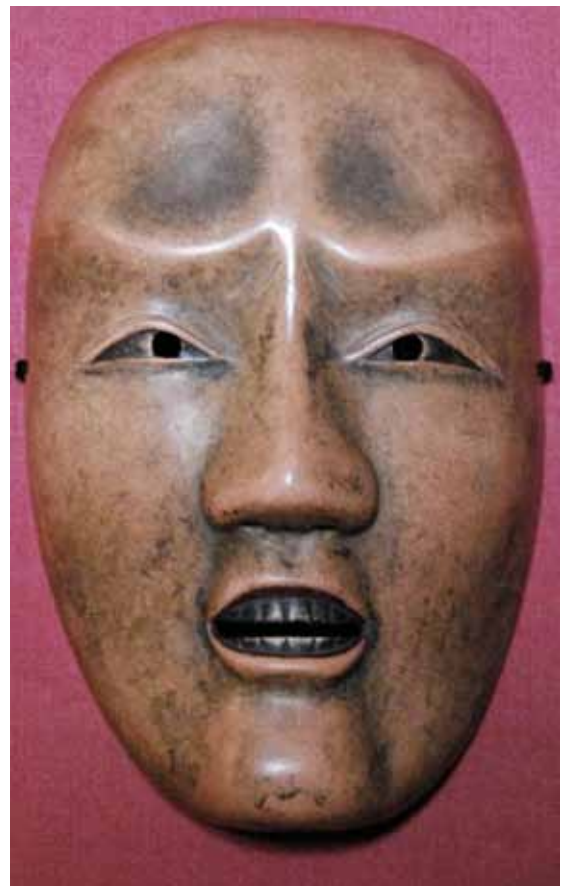


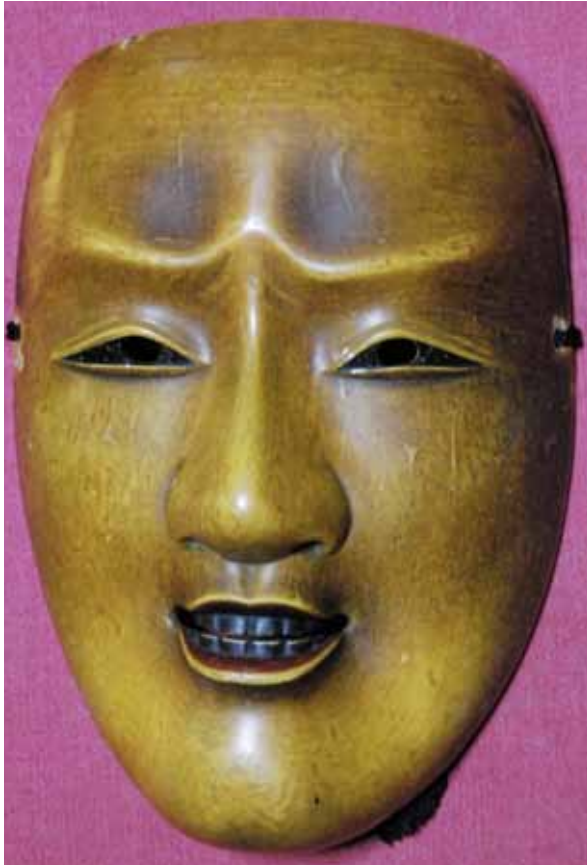
Larve eines Kriegergeistes, neue Larve,
nachgeschnitzt Heisei 4 (1992)



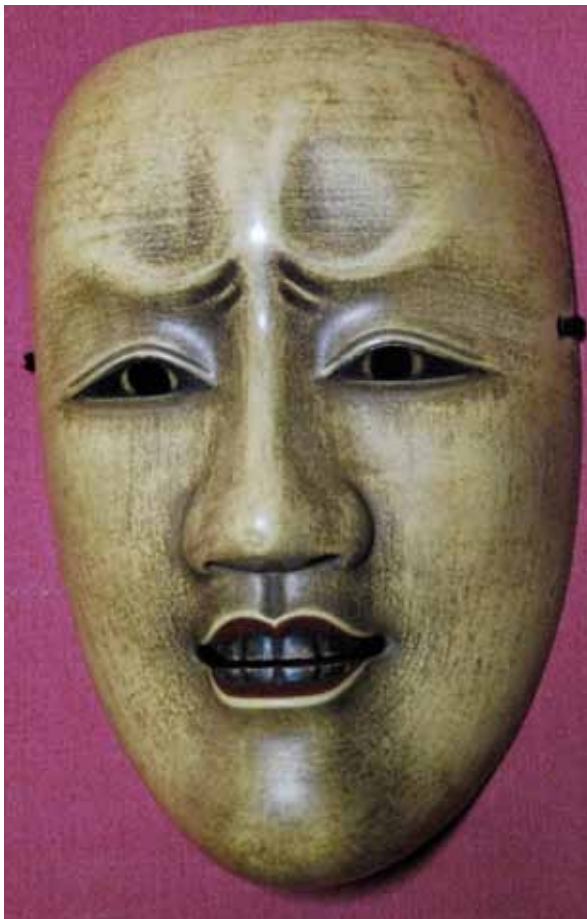


Kriegerlarven. Oben: Meiji 38 (1905), unten neue Larve, Heisei 13 (2001)





Neuere Varianten der Larve eines Kriegergeistes, beide aus der *Heisei*-Zeit.





Nachschnitzung einer alten Larve eines Kriegergeistes, *Heisei* 11 (1999)



Nachschnitzung der Larve eines Fabelwesens, *Heisei* 3 (1991)



Neue Larve des Shaka-nyōrai (Buddha),
Heisei 14 (2002)



Nachschnitzung einer alten Larve, Greis?,
Heisei 15 (2003)





Larve einer feisten Frau, *Uzume?*, Meiji 36 (1903)



Nachschnitzung der Speziallarve für die Spinne in *Tsuchigumo*, Heisei 7 (1995)



Alte Spezial-Larve für *Tsuchi-gumo*, nicht datiert, wohl 17. Jahrhundert oder früher.



Larve *Yase-Onna*, ausgemergelte Frau,
Heisei 9 (1998)



Larve eines Mißgelaunten Kriegers?
Mönchs?, *Heisei* 6 (1994)



Nachschnitzung eines Alten, *Heisei* 12 (2000)



Larve eines Alten, nicht datiert, wohl 17. Jahrhundert oder früher



Nachschnitzung eines Alten, *Heisei 5* (1993)





Nachschnitzung einer feisten Frau, *Okame*,
Heisei 13 (2001)



Nachschnitzung einer Frau, *Heisei* 8 (1996)



Nachschnitzung einer Frau, *Heisei* 7 (1995)



Nachschnitzung einer Frau, *Heisei* 9 (1997)



Nachschnitzungen der *Kuromen* aus der Heisei-Zeit





Kuromen aus der Meiji-Zeit (oben) und aus der Heisei-Zeit





Nachschnitzung der *Kuromen*, Heisei 20 (2008)



Larve *Buaku*, Heisei 10 (1998)



Nachschnitzung einer Narren-Larve,
Heisei 3? (1991?)



Alte Larve eines Kriegers (Fürst), nicht da-
tiert, wohl 17. Jahrhundert oder früher.



Nachschnitzung einer Narren-Larve,
Heisei 8 (1996)



Alte Larve eines Kriegergeistes, nicht datiert,
17. Jahrhundert oder früher.



Nachschnitzungen der Larve eines Kriegergeistes aus der *Heisei*-Zeit





Nachschnitzungen einer Geisterlarve aus der Heisei-Zeit







Botan-jishi: Eine Spezialität, die mit dem *Kyōgen* oder *Nō* nichts zu tun hat. Eher mit den *Kagura*, in denen die Löwen auch gerne auftreten.



Denden-mushi: Eine Adaption von *Kagyū* (Die Schnecke), einem *Yamabushi-Kyōgen*, der Bergasket trägt eine *Beshimi*-Larve, der junge Mann die *Kuromen*.



Dōjōji: Das bekannte Drama um die unglücklich Liebenden Anchin und Kiyohime. Auch hier trägt die Dämonin, die der Glocke entsteigt, die Larve *Hannya*. Aber eine schwarze Perücke, beim *Mibu*-Tempel und im *Nō* ist sie rot.



Hananusubito – Der Blumendieb



Iroha – eine Adaption aus dem *Kyōgen* des *Nō*.



Kaminari – die Adaption eines *Kyōgen* aus dem *Kyōgen* des *Nō* um einen vom Donnergott Besessenen und die vergeblichen Versuche der Heilung.



Momiji-gari: Eine andere Art der Adaption als beim *Mibu*-Tempel, auch die Larve ist hier einfacher, erinnert an eine in der Leipziger Sammlung.



Nise-jizō: Der falsche Jizō, hier aber mit der Larve *Shaka*.



Oni-nenbutsu



Sennin-giri: Das wohl älteste Stück (mythologisch), das an die Begründung des Dainenbutsu erinnert und an die heldenhaften Kräfte des Tomomori.

9. Shakadō – Repertoire / Bühne / Larven und Masken



Blick von der Bühne des *Sagano-Dainenbutsu-Kyōgen* zum Publikum. Die „Erdspinne“ wirft in *Tsuchi-gumo* gerade ihr Netz. Hier nur auf den Mitspieler, nicht ins Publikum wie am *Mibu*-Tempel. Die Seile an der Bühnendecke sind ebenso zu erkennen, wie der einfach gehaltene Bühnenboden, hier wohl Linoleum. Die Bühne scheint in den 1970er Jahren wiedererrichtet worden zu sein.

Unten: Die älteste erhaltene Larve, aus der *Tenshō*-Zeit, der Periode erster Schriftbelege für *Saru*-Spiele am *Mibu*-Tempel.





Die wohl älteste bildliche Darstellung des (Yūzū-Dainenbutsu) Dainenbutsu-Sarugaku, datiert 1414, noch zu Lebzeiten Seamis.

Teil einer Bildrolle zum Yūzū-Dainenbutsu an der Shakadō. Mori führt diese Quelle, in seinem Text im Anhang des von Tannō 1992 herausgegebenen Photobandes, an. Darin erwähnt er auch einen bemalten Fächer aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, auf dem schon Oketori dargestellt ist.

Allerdings auf der Bühne der Enmadō.

Diese Quelle soll im Besitz der Universität Tōkyō sein. Davon legt Mori aber leider kein Bild vor.

Der damals amtierende Leiter des Kyōgen an der Shakadō im Porträt. Lokalausgabe der Asahi-Shinbun in Kyōto vom 16. März 2006 (das Kyōgen wird an der Shakadō heute vom 15. bis 18-März jeden Jahres gespielt).

Deutlich wird, wie sehr das Bestehen des Dainenbutsu-Kyōgen vom Engagement der Spielergemeinschaft abhängt, die es ehrenamtlich aufführt und organisiert.

Nakamura selbst ist vor allem darum bemüht, Kinder und Jugendliche im Spiel auszubilden, die nächste Spielergeneration.

2006年(平成18年)3月16日 木曜日

ピンスポット

「嵯峨狂言クラブ」代表 中村 善一郎さん(59)

「カンデンデン」。嵯峨野の清涼寺(嵯峨釈迦堂)境内にある狂言堂から鉦・太鼓と笛の音が聞こえてきた。小学生でつくる嵯峨狂言クラブの練習風景だ。89年の発足時から指導にあたる。「700年余の歴史がある伝統文化を次世代に伝えねば、という使命感でやってき

た。幸い、子どもたちもここに来るのを楽しみにしている」

嵯峨大念仏狂言(重要無形民俗文化財)は京都三大念仏狂言の一つ。保存会の主要会員3人で、嵯峨小などのクラブ員11人(女8人、男3人)を指導してきた。練習は普段は隔週の土曜午後、春の発表会を控えた1月

からは毎週になる。今年は3月5日、「花嫁入」「蟹殿」を演じて地域の人々の拍手を浴びた。京大農学部で作物学を専攻。東京の出版関係の社団法人に6年間勤務したが、早世した父の後を継いで農業経営へ。「地域のお役に立ちたい」と狂言保存に携わった。自らは女形。「愛宕詣」の母親、「紅葉狩」の鬼女などを演じ、「嵯峨の玉三郎

と呼ばれますよ」。

嵯峨野の歴史的風土保全のために京都市が買い入れた落柿舎前の土地を委託耕作する別の顔を持つ。コマツナや古代米を栽培、秋にはコスモスを植えて風情ある景観づくりを務める。

「念仏狂言は本来、仏の教えを広めるためだが、世相や社会風刺が入ってストーリーがおもしろい。先人の知恵を感じる。各演目を映像で保存する作業も担当、伝統継承へ一層の意欲をみせる。(土岐直彦)

◆現代アラブ音楽界の至宝 ロトフィ・ブシュナーク 23日午後6時半、北区小山下総町、京都市北文化会館。アラブの代表的歌手であるチュニジアのロトフィ・ブシュナークさんの楽団が、チュニジアやアラブの伝統音楽などを演奏。一般2千円、学生1500円。問い合わせは国際交流基金(211・1312)。

◆仲宗根長一・充 父子ライブ 26日午後7時、中京区壬生坊城町、きんこう楽器。三線(さんしん)奏者で沖縄県指定無形文化財保持者の仲宗根長一さんと息子の充さんのライブ。2千円。予約・問い合わせは藤浪さん(090・5971・8430)。

○ 舞台

◆京都観世堂雪会 18日午前11時、左京区岡崎円勝寺町、京都観世会館(771・6114)。橋本



Auch im Kyōgen an der *Shaka-dō* in *Saga-no* / Nordwest-Kyōto (*Arashiyama*) tragen alle Akteure Larven und darunter das Larventuch (*nuno*).



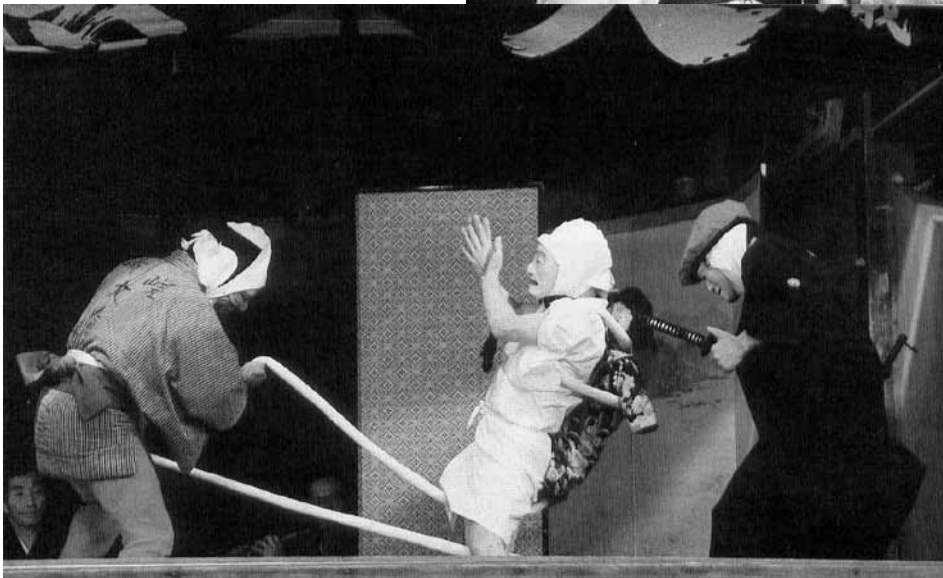


Photos aus der Saga-Kyōgen-Broschüre.

Oben: Maske *Jizō*.

Rechts: *Nue* (an den Seilen wird geturnt).

Unten:
Daikokugari.
Der Mönch mit Kind wird
nach Verfehlungen und Lügen bestraft ...





Anlässlich des Herbstfestes in *Arashiyama* sind Masken des *Dainenbutsu-Kyōgen* aus *Saga* auch auf den Themenbooten vertreten, die über den Fluss schippern.

Hier die Dämonin aus *Momiji-gari* (oder auch *Dōjōji*) und *Jizō*.

Photos dieser Art verirrt sich auch in den Reiseführer *Lonely Planet* und einen *Japan-Atlas* und wurden dort für *Nō*-Figuren gehalten.



Das Programmheft der *Shakadō* führt neben kurzen Texten zu den Stücken und Szenenphotos immer auch die Larven auf, die von den einzelnen Figuren verwendet werden.

Sie seien daher hier und im Vergleich zu denen der anderen Tempel bildlich zitiert.



Oben: Larven für das Stück *Tsuchi-gumo* (Die Erdspinne).

Unten: *Shaka-nyōrai*, eines der Spezialstücke der *Shakadō*.





公演風景

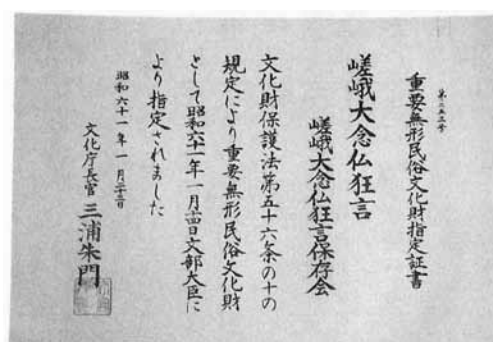
Vorderansicht der heutigen Bühne, die sich in ihrer Architektur an die *Kyōgen-dō* des *Mibu-Tempels* anlehnt.

Darunter eine in Saganō oft zu erlebende Szene:

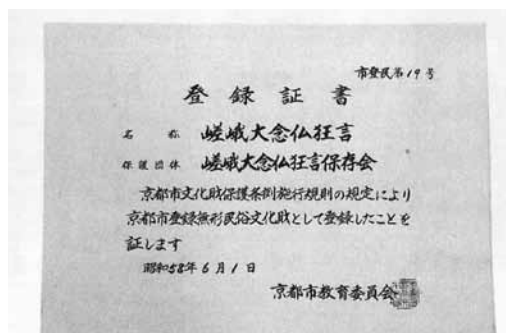
Ein Mitglied des *Hozonkai* erklärt den Zuschauern vor Beginn der Vorstellung Hintergrund und Spielweise des *Dainenbutsu-Kyōgen*.



開演待ちの間説明する会員



Wie die anderen beiden *Dainenbutsu-Kyōgen* auch, wurde das *Kyōgen* an der *Shakadō* in verschiedenen Schritten von der Stadt *Kyōto*, der Präfektur und schließlich auch dem Bildungsministerium als besonders schützenswerter volkskultureller Schatz anerkannt. Damit verbunden sind auch geringe Zuschüsse.





大仏供養



餓鬼角力



Dainenbutsu-Kuyō:

Mutter
Kiyotsune
Tadamasa
Yorimasa

Gaki-zumō:

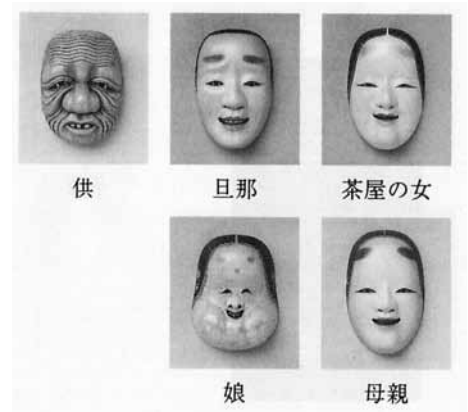
Gaki 1-3
Jizō
Enma
Gelber, Roter und Schwarzer Dämon



船弁慶



愛宕詣



Funa-Benkei:

Fährmann, Benkei, Yoshitsune, Tomomori und Shizuka

Atago-mairi:

Tomo (Diener), Danna (Herr), Teehausbesitzerin, Tochter, Mutter



百萬

門僧

百萬

十萬

旅僧



供

旦那

盗人

花盗人

Hyakuman (aus dem Nō zurück an den Ort der Inspiration adaptiert):
Mönch am Tor, *Hyakuman* (Mutter), *Jūman* (Sohn), Reisender Mönche

Hana-nusubito (Der Blumendieb):
Tomo (Diener), *Danna* (Herr), Dieb



団三郎

鬼王

五郎

十郎

御所の五郎丸

古屋五郎

公郷



弁慶

牛若

太刀持

橋弁慶



Yochi-sōga:
Danjūrō, *Oni-ō*, *Gorō*,
Jurō, *Gosho-no-Gorō-*
maru, *Koya-gorō*, Höfling

夜討曾我

Hashi-benkei
(Benkei auf der Brücke):
Benkei, *Ushiwaka*, Träger des großen Schwertes



蟹殿



Kanidon:

Ko-kani (Krabbenkind), *Oya-kani* (Krabben-vater), *Ko-zaru* (Affenkind), *Oya-zaru* (Affen-vater), *Tetsu* (Eisen), *Kuri* (Kastanie), *Utsu* (Mörser)



縛り坊主



Kuri-bōshū:

Ko-bō (junger Mönch), *Ō-bō* (alter Mönch), *Tomo* (Diener), *Danna* (Herr)



道成寺



Dōjōji:

Junger Mönch 1 und 2, Abt, Dämonin, Frau



熊坂

豆場人物へ牛若丸、熊坂長範、
通行人(数名)ゝ



Kumasaka:

Kumasaka, Begleiter und Ushiwaka-maru



供

旦那



大黒

坊主

大黒狩



紅葉狩



美女



従者



維茂



鬼女



地藏尊



供の女

Daikoku-gari:

Tomo (Diener), Danna (Herr), Daikoku, Bōshū (Abt)

Momiji-gari:

Schöne Frau, Begleiter, Krieger, Dämonin, Jizō, Begleiterin



酒呑童子



赤鬼



黄鬼



黒鬼

大江山



血洗女



地藏尊



山伏



保昌



綱



頼光



住吉

Ōeyama:

Shūten-dōji, Roter Dämon, Jizō, Blut auswaschende Frau, Bergaskt, Hōshō, Gelber und Schwarzer Dämon, Tsuna, Yorimitsu, Sumiyoshi



大原女



母親



供



旦那



娘 (三)



娘 (二)



娘 (一)

Ōhara-me:

Mutter, Diener, Herr
Drei Töchter



羅生門



とろろ



Rashōmon:

Hōshō, Tsuna, Yorimitsu, Dämon, Träger des Großen Schwertes

Tororo:

Teehausbesitzerin, Diener, Herr, Ban-to, Dieb



釈迦如来



土蜘蛛



Shaka-nyōrai:

Abt, Samurai des Tempels, Shaka-nyōrai, Tochter, Mutter

Tsuchi-gumo:

Tsuna, Yorimitsu, Gumo, Träger des großen Schwertes, Hōshō

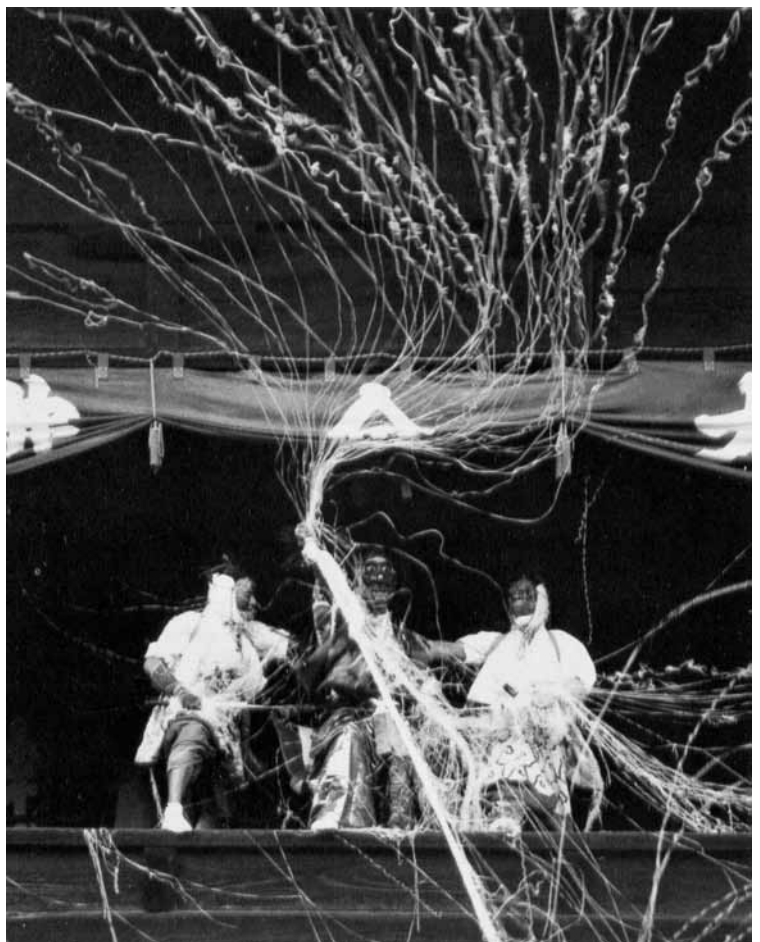
10. *Shinsen-en* – Repertoire / Bühne / Larven und Masken



Larven und eine zentrale Szene des *Shinsen-en-Kyōgens* aus dem Stück *Tsuchi-gumo*.

Oben: die Larven *Tsuna* und *Ahō*, ganz gleich denen im Mibu-Tempel.

Rechts:
Auch die Spielweise von *Tsuchi-gumo* zeigt, dass der *Shinsen-en* vollkommen vom *Mibu-Kyōgen* abstammt.



Abbildungsnachweis:

Titel: oben-links: Deimel 2009 und Titel des Berichts von 1873 ; oben-rechts: digitales Archiv der Hōsei-Universität (sh. S.16-19); unten: Leipziger Volkszeitung

A. Larven und Masken

A.1:

(S.2): links-oben: Münz, Rudolf: Das andere Theater. Berlin: Akademie-Verlag 1979; rechts-oben: Baumbach, Gerda: Theaterkunst und Heilkunst. Weimar: Böhlau 2002; unten: Münz 1998
(S.3): oben: Münz 1998; Schach spielende Affen: Postkarte, Naumburger Dom
(S.4): Münz 1979

A.2:

(S.5): Weihe 2006
(S.6): Internetseite zur Ausstellung *Wir sind Maske* (MAK, Wien 2009), Pressephotos
(S.7): unten rechts: Wikipedia.de zu "Perchten" ; andere: Busse 1936
(S.8): Zobel 2001

A.3:

(S.9/10): *Kokka* 28 (1892)

A.4:

(S.11/12): Iwasaki, Akira; Nōmen no fūshi. Ōsaka: Tōbō-shuppan 2002

A.5:

(S.13): Perzynski 1925

A.6:

(S.14): Flyer aus dem *Nanzenji, Kyōto*
(S.15): Japanische Wikipedia, Eintrag zu Larven (*kamen*)

A.7:

(S.16-18): Digitales Archiv des Nō-Forschungsinstitutes der Hōsei-Universität http://www9.i.hosei.ac.jp/nohken_material/htmls/index/

B. GRASSI-Museen. Wien. Tōkyō.

Schriftquellen

B.1:

(S.19): Deimel 2009 und Titel des Museumsberichts von 1873
(S.20): Deimel 2009 und Homepage des MVL (www.mvl-grassimuseum.de); Ausstellungsfoto v. V.
(S.21): Bericht des MVL 1912
(S.22): Deimel 2009
(S.23): Deimel 2009 und Homepage MVL
(S.24): LVZ, digital
(S.25): Deimel 2009; Museumsbericht 1956
(S.26): Museumsbericht 1951

B.2:

(S.27): Photos Erkes und Böttger aus Nachrufen in MVL-Berichten; Titel von Erkes 1915 und Photos aus dem Heft; Wedemeyer: Professorenkatalog der Universität Leipzig (<http://www.uni-leipzig.de/unigeschichte/professorenkatalog/>); Lamprecht: deutscher Wikipedia-Eintrag
(S.28): Erkes 1915
(S.29): oben: Museumsbericht 1958; unten: Butz, H.: Wege und Wandel. 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. Berlin: 2007

B.3:

(S.30): LVZ 2007 ; unten: Photo d. V. März 2010

(S.31): oben: Homepage des MVL; unten: Photos d. V. März 2010

(S.32-39): Photos d. V. März 2010

B.4:

(S.40): Photo d. V. März 2010

B.5:

(S.41): Digitales Archiv der Japanischen Nationalbibliothek zur Wiener Weltausstellung (http://www.ndl.go.jp/site_nippon/vienna/section1/index.html)
(S.42): Peter Pantzer. Mit bestem Dank.
(S.43): Fux / Pantzer 1973; zitiert bei Minichberger, Anna: Lackarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. Magisterarbeit Universität Wien, Kunstgeschichte, 2007. Vergleichsphotos auf folgenden Seiten.
(S.44): *Watanabe*: Geschichtsmuseum der Universität Tōkyō (http://www.um.u-tokyo.ac.jp/DM_CD/DM_CONT/PARIS/HOME.HTM);
Nabeshima: japanische Wikipedia, Pantzer 2007;
Uchida: Uni-Bibliothek Tōkyō-U. (<http://www.lib.u-tokyo.ac.jp/tenjikai/tenjikai95-2/bak4.html>); Jap. Nationalbibliothek (http://www.ndl.go.jp/nichiran/s2/s2_6.html);
Machida: Iwanami-Verlag (http://www.iwanami.co.jp/hensyu/sin/sin_kkn/kkn0506/sin_k237.html), digitales Bauduin-Album Nagasaki (<http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/bauduins/jp/record.php?id=384&req=55>);
(S.45): Alexander: Publikationen des Siebold-Hauses in Nagasaki; Ninagawa: japanische Wikipedia; Tanaka: japanische Wikipedia
(S.46): *Matsukata*: Pantzer 2007 und japanische Wikipedia;
Yamataka: Chiba-Stadtmuseum (<http://www.city.matsudo.chiba.jp/index/profile/shisetsu-guide/rekishi/tojo/kakotenji/H210131.html>) und Blog zur Sonderausstellung in Chiba (<http://tokugawa15.blog57.fc2.com/blog-date-200904.html>);
Moser: deutsche Wikipedia;
Hirayama: japanische Wikipedia
(S.47): Sano: Pantzer 2007; Wagener: Kato 2005; Tanaka: Japanische Wikipedia zu Tanaka; Eisendecker: Pantzer 2007
B.6:
(S.48): Jap.Wikipedia: Zōjōji / Shiba-kōen
(S.49): Jap.Wikipedia: Zōjōji / Shiba-kōen; unten-rechts: Wieninger 1994
(S.50): Rechts: Homepage Wieninger (www.wieninger.com); u.: Wieninger 1994
(S.51): Homepage Wieninger
(S.52): NOAG 2005 (Nō-Spezial, Hrsg. Scholz-Cionca)
(S.53): NOAG 2005 (Nō-Spezial)

C. Dainenbutsu-Kyōgen – Larven und Masken

C.1:

(S.54): Mibuten 1992
(S.55-72): Postkartenserien des Mibu-Tempels; Tanno 1992

C.2:

(S.73-74): Mibuten 1992

C.3:

(S.75-77): Mibuten 1992
(S.78): oben: Japanische Wikipedia zu Chūsonji; Mitte: Miura 2002; unten:

Postkarte aus Himeji

(S.79): Postkartenserie Mibu-dera

(S.80-86): Mibuten 1992

(S.87): Postkartenserie Mibu-dera

(S.88): Mibuten 1992

(S.89-90): Mibuten 1992 und

Postkartenserie Mibu-dera

(S.91-98): Mibuten 1992

C.4:

(S.99-101): Postkarten und Photos von der Homepage des Mibu-Tempels

(S.102-106): Mibuten 1992

(S.107): Mibu-Tempel 1974

(S.108): Tanno 1992

C.5:

(S.109-111): Homepage des *Mibu-Tempels*; S.111 unten: Photo d. V., Nō in Moritzbastei Leipzig, August 2004

(S.112): Photos von der Homepage des *Mibu-Tempels*; unten-links: *MIME* 1984

(S.113-114): Brandt, C.: Nō. Stuttgart 1993 (Nō-Kostümausstellung)

C.6:

(S.115): Kokuritsu-Nōgakudō 1984

(Kyōgen-Ausstellung)

(S.116): Flyer von Shigeyama Chūzaburō

(S.117): Pressephotos von Shigeyama Chūzaburō

C.7:

(S.118-121): Mibu-ten 1992

C.8:

(S.122-126): Spielführer und Postkarten der *Enmadō*

(S.127): oben und links unten: Homepage der *Enmadō*; rechts unten: Mibu-ten 1992

(S.128): *Hayashibara Rakuchū-rakugaizū*

(S.129): Homepage der *Enmadō* und

Photo d. V. 2008

(S.130-156): Photo d. V. 2005 (S.130-132) & 2008

(S.157-161): Spielführer der *Enmadō*

C.9:

(S.162): Homepage des Kyōgen an der *Shakadō*

(S.163): Tanno 1992 und Artikel von

Homepage

(S.164-172): Spielführer des *Shakadō-Kyōgen*; S. 165 oben-rechts: Japan-Atlas;

S. 166 oben: Lonely Planet Japan, 2002

C.10:

(S.173): Spielführer des *Shinzen-en*

Kurz zitierte Quellen (wie Erkes 1915) sind in der Bibliographie verzeichnet, andere werden hier voll genannt.